

**Universitat de Barcelona**  
Facultat de Filologia  
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació  
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

## **Treball de Recerca de Final de Màster**

Estudiant: Rafael ANDUGAR SOUSA  
*Representación literaria de la violencia en Saúl ante Samuel  
y El aire de un crimen de Juan Benet*

Dirigit per: Dra Annalisa MIRIZIO

**Curs 2017-2018**  
(Gener 2017)

---

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

## ÍNDICE

Introducción .....	1
<i>El aire de un crimen</i> .....	2
La inversión formal .....	6
Objetivos.....	8
1. El método mítico: del sacrificio a la violencia divina .....	12
1. 1 Falsas pistas .....	12
1. 2 La violencia mítica y la violencia divina .....	16
1. 3 El sacrificio .....	23
2. La violencia estática <sup>1</sup> y la forma espacial .....	27
2. 1 La forma espacial y el método mítico .....	27
2. 2 Forma espacial y representación de la violencia .....	28
2. 3 La estatización de la violencia .....	32
2. 4 Los límites de lo continuo .....	36
2. 5 El detalle, el caos espacial y el desorden temporal .....	42
3. El desastre infinito: sobre la historia traumatizada .....	50
3. 1 La melancolía de Simón .....	51
3. 2 El trauma histórico y el trauma estructural .....	57
3. 3 El progreso hacia la ruina .....	61
Conclusiones .....	66
Bibliografía.....	70

---

<sup>1</sup> La letra en cursiva no es un error. Para más información véase a partir de p. 34.

## INTRODUCCIÓN

El estudio de la representación literaria de la violencia abarca un campo muy amplio. Nuestro interés reside en la violencia que tiene el eje en lo histórico: la que se desata a partir de la Guerra Civil Española. Sin embargo, parece bastante plausible que detrás de toda reflexión sobre la violencia existiría un interés filosófico por el uso del poder que hace el ser humano cuando tiene los medios para ejecutar su voluntad. La literatura, desde la tragedia griega, la *Iliada* y la *Biblia*<sup>2</sup> a la literatura más moderna (Faulkner, Camus, Celan, Beckett, Orwell, Bolaño), representa incontables actos violentos y crímenes que no solamente aparecen como acontecimientos a los que se hace referencia sino que terminan afectando a la propia forma y el lenguaje. La obra de Juan Benet es impensable sin tener en cuenta el acontecimiento histórico de la guerra ya que, como muchas otras obras literarias, es una respuesta a una situación social concreta.

Dejando de lado la gran obra *Herrumbrosas lanzas* sobre la Guerra Civil Española (ya que sería necesario un estudio muy extenso y pormenorizado sobre el tema), Juan Benet ha escrito más novelas que se sitúan ficticiamente en la guerra o en la posguerra y sus consecuencias. En este trabajo la principal novela de Benet que se estudiará es *Saúl ante Samuel* ya que es una de las más herméticas y violentas que escribió. En ella el conflicto de la guerra atraviesa el destino de una familia y existe una reflexión muy personal de Benet sobre la violencia y la historia<sup>3</sup>. Para poder entender mejor la representación de la violencia en esta novela se le contrapondrá otra, muy diferente, que Benet escribió acto seguido en el tiempo: *El aire de un crimen*. Al finalizar *Saúl ante Samuel*, novela de grandes dimensiones que le supuso un esfuerzo extremo, el escritor decidió finalizar en un mes una obra que fuera más accesible al público<sup>4</sup> y el resultado fue un bestseller que más tarde se adaptó para

---

<sup>2</sup> En las primeras manifestaciones literarias se encuentra ya la violencia como un tema central, Simone Weil dedica un ensayo a la Iliada para demostrarlo: “*L'Illiade ou le poème de la force*”, 2014, Paris: éclat.

<sup>3</sup> En una entrevista de Juan Cruz para *El País* en 1980 Juan Benet afirmó:

En Saúl ante Samuel, más que en ningún otro de mis libros, está, por decirlo así, el cuerpo de mis opiniones sobre la historia de este país, sobre el futuro, sobre la ruina, sobre la constitución del español, sea este falangista, republicano o monárquico; las que están en ese libro son mis opiniones, y en ese sentido, es muy personal la novela. La mayor parte de ella está formada por la confusión de un sujeto, en el que yo hago una transposición de opiniones, y esa transposición sólo puede hacerse a través del espacio libre que deja la imposibilidad de un estilo previo... Una cosa sólo se puede decir de una manera (Benet, 1997: 146).

<sup>4</sup> En otra entrevista (mismo año, diario y entrevistador) Benet compara ambas novelas:

el cine (Isasi-Isasmendi, Antonio (1988): *El aire de un crimen*. España: Isasi PC / Televisió de Catalunya (TV3), 119 min). Tras escribir una obra profundamente hermética y compleja, fiel sucesora de la narrativa moderna y de la alta cultura, Benet produce una novela popular que es mejor recibida por el público lector (en cifras) que por la crítica especializada ya que se trata de “su libro más vendido-más de 100.000 ejemplares” (Margenot III, 2010: 5). Para comprender *Saúl ante Samuel* es necesario una lectura muy atenta y regresar hacia atrás en muchas ocasiones para retomar el hilo de la narración a causa de su estilo despersonalizado y la incertidumbre en la que se puede ver sumido el lector. José María Guelbenzu reseña así la trama de *Saúl ante Samuel* (partiendo de la interpretación hermenéutica de Gonzalo Sobejano):

La novela cuenta cómo habiendo sido apresado por la milicia republicana Martín, el padre de éste encarga a su hijo menor, Emilio, estudiante en Madrid, que se una al bando republicano al objeto de evitar el fusilamiento de su hermano mayor. Emilio tiene una relación adulterina con su cuñada, de la que es testigo su primo Simón. Junto con la abuela que lee las cartas y hace el papel de sibila, éstos son los personajes centrales. Martín muere por acuerdo entre Emilio y su cuñada ante el silencio aquiescente de Simón; quizá muere por mano de Emilio, quizá por mano de un tercero incitado por la cuñada. En todo caso, se consuma el fratricidio, que aparece así en relación con la lucha fratricida entre republicanos y nacionales de la guerra civil, el relato de cuyas operaciones militares en Región completa el cuadro novelesco.

### *El aire de un crimen*

Ante la posibilidad de innumerables interpretaciones que puede despertar la lectura de *Saúl ante Samuel*, *El aire de un crimen* desconcierta dentro de la obra literaria de Benet ya que es una novela sencilla y “de acción” como él la califica. En esta introducción se tratará detenidamente *El aire de un crimen* ya que nos servirá durante el trabajo, en ocasiones, de ejemplo para contrastar. El verdadero propósito es entender cómo funciona la

---

[Sobre *El aire de un crimen*] Resulta una narración más movida, en la que los personajes responden, sin embargo, al arquetipo general de mis restantes labores de creación. *El aire de un crimen* fue el resultado de un reto. Una noche volvía yo a casa un poco picado porque un grupo de amigos habían asegurado, ante mí, en una reunión, que yo no era capaz de escribir una novela, digamos, comprensible. Ni era lo mío ni era capaz, decían. Entonces me metí en una novela de acción, cuya longitud me llevó a mecanografiar treinta páginas que, ciertamente, guardé en un cajón. Al cabo de un par de meses, decidí seguirla. Y después creí que esa obra era una prueba de fuego ante el público. Por eso decidí presentarla al Planeta (Benet, 1997: 147).

representación de la violencia en *Saúl ante Samuel* y el método comparativo entre ambas novelas puede ser de utilidad. *El aire de un crimen* no es que sea una novela radicalmente distinta a la obra del autor ya que se sitúa en Región, el lugar ficticio en el que sus obras suelen transcurrir, y aparecen personajes y nombres recurrentes en su mapa literario. Además, la experiencia de lectura de *El aire de un crimen* es similar a otras novelas de Benet en cuanto a que el lector en un inicio se puede sentir perdido por un desorden temporal en la trama donde se juxtaponen el presente en unos capítulos y el pasado en otros. Pero este círculo hermenéutico, tan obligado y necesario en *Saúl ante Samuel*, es de un solo recorrido en *El aire de un crimen*, ya que, en cuanto el lector comprende que se le había presentado una trama del pasado camuflada como si sucediera en el presente, simplemente retorna y ata los cabos sueltos cobrando todo un sentido pleno. Es una novela sencilla de detectives en la que un muerto aparece al inicio y al final se descubre quien es, a la vez que otros crímenes y escenas violentas (un rapto, violaciones) son descritos y narrados. Al utilizar los mecanismos de género la violencia acaba siendo muy distinta de una novela a otra y precisamente esta divergencia causada por la función genérica es la que cobra especial relevancia en nuestro análisis. El género literario al que se adscribe *El aire de un crimen* (ya sea por la intención del autor, por el juicio del lector, o por participar genealógicamente del estilo detectivesco) tiene una forma de representar la violencia muy determinada y que se distancia de la propuesta que vendría a ser *Saúl ante Samuel*. Existen, al menos, dos formas de representar la violencia: en *El aire de un crimen* las imágenes son explícitas y aparecen dentro de una cadena de actos violentos que la narración desarrolla para llegar a un fin. En este relato la violación de una muchacha no es un acto de violencia irracional, un acontecimiento sin sentido, ya que más tarde o más temprano responde a una lógica causal de la trama. Un cadáver ha de servir para que se esclarezca quien ha sido el culpable al final. El propósito de *El aire de un crimen*, a diferencia de *Saúl ante Samuel*, es que un enigma termine siendo disipado por la razón.

Como se ha mencionado, vamos a partir de *El aire de un crimen* en la introducción para que la problemática representación de la violencia en *Saúl ante Samuel* que se estudiará durante el trabajo esté fundamentada en el contraste. Para acercarnos al género policial al que se adscribe *El aire de un crimen* se ha tomado como referencia el estudio de Kracauer sobre la novela policial<sup>5</sup>. Es revelador que Kracauer sostenga la teoría de que en las sociedades que

---

<sup>5</sup> KRACAUER, Siegfried (2001): *Le roman policier*. Paris: Payot.

pretenden ser totalmente racionales les gusta verse reflejadas en ficciones en las que el detective acaba siempre logrando su propósito de resolver el enigma de los crímenes irracionales. Si fuera al revés, la ficción tendría una función problemática y crítica. La figura del detective en la novela de Benet quedaría encarnada en un primer momento por el Capitán Medina. Aparece en el inicio un muerto en la plaza del pueblo y él es el encargado de descubrir la razón de este acontecimiento. Paralelamente unos presos se han fugado y él es quien ha de rastrear Región y encontrarlos. Si bien, en un inicio el lector puede llegar a creer que el Capitán Medina logrará capturarlos y descubrir que han sido ellos quienes cometieron el crimen (no dejan de ser presentados como criminales que escapan de la justicia e incluso uno de ellos viola a una joven muda), la novela está siendo narrada en dos planos temporales distintos y el verdadero criminal es el Capitán Medina. La ley se convierte en asesina. Los presos fugados conducen a Medina a entablar relaciones con una alcahueta amiga de ellos y conoce a una joven que termina comprometiéndolo a causa de un embarazo. Su superior, con el que tiene una relación muy tensa durante la novela, acaba amenazándole con destruir su carrera profesional y él en un estallido de ira lo asesina. Adicionalmente, existen dos cadáveres ya que el inicial es el de un delincuente al que ajusticia el padre de la muchacha muda violada (y embarazada) como venganza. Medina sustituye los dos cuerpos. Surge la pregunta entonces de ¿quién es el detective, si este se convierte en el criminal al que parece que perseguía? Durante la narración surge un personaje secundario, el doctor Daniel Sebastián, que conversando con su amigo Fayón sobre los acontecimientos que suceden en el pueblo termina por resolver el enigma y conocer la verdad: “Son crímenes [...] de la peor clase [...] La hija del menor de Amaro fue violada el mes pasado” (Benet, 1984: 226). Es de esta manera como se resuelve la paradoja planteada: si el detective se convierte en el criminal, otra figura ha de encarnar la razón y ha de dar sentido a los acontecimientos totalmente lógicos.

Otra referencia más sobre la novela policial es Žižek en *Mirando al sesgo*<sup>6</sup> que coincide, en parte, con el planteamiento de Kracauer. La racionalidad de la novela policial para Žižek se encontraría en una característica fundamental: la trama solamente termina cuando el detective es capaz de narrar de forma lineal “lo que sucedió realmente” (2002: 90). De manera muy acertada añade que la novela policial y la moderna tienen un elemento en común: la estructura desordenada y la imposibilidad “de reproducir la continuidad realista

---

<sup>6</sup> ŽIŽEK, Slavoj (2002): *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.

de los acontecimientos”. Žižek sitúa en “el acto traumático”, es decir, el asesinato y otros actos criminales, el desencadenante de este desorden formal que lleva al detective a hacer el papel de psicoanalista y orientarse entre los signos dispersos del testimonio del paciente, con el fin último de reconstruir los acontecimientos de manera lineal. De la propuesta de Žižek se podría inferir que la novela moderna también tiene un “acto traumático” que desencadena este desorden formal pero que nadie puede reordenar al final porque no existe un detective dentro de la narración.

La deducción anterior no es gratuita ya que se ajustaría a ciertas reflexiones sobre el tema que realiza Umberto Eco en *Obra abierta*<sup>7</sup>. *El aire de un crimen* se corresponde a la descripción de la estructura análoga entre “narrativa tradicional” y “novela policíaca” de Eco:

La estructura de la narrativa tradicional es —en el límite extremo— la estructura “tonal” de la novela policíaca: hay un orden establecido, una serie de relaciones éticas paradigmáticas, una potencia, la Ley, que las administra según la razón; interviene un hecho que perturba este orden, el delito; salta el resorte de la investigación emprendida por un cerebro, el detective, no comprometido con el desorden del que surgió el delito, sino inspirado en el orden paradigmático; el detective discierne, entre los comportamientos de los sospechosos, los inspirados en el paradigma de los que se alejan de él; separa los alejamientos aparentes de los reales, es decir, liquida las pistas falsas, que únicamente sirven para mantener despierta la atención del lector; identifica las causas reales que, según las leyes del orden [...] provocaron el acto delictivo; identifica [...] descubre al culpable, que es castigado. Vuelve a reinar el orden (Eco, 1992: 143-144).

Se ha especulado con que el “acto traumático” de Žižek podría ser el desencadenante del desorden formal de la narrativa moderna que quedaría sin resolver. Eco sitúa la narrativa tradicional en términos opuestos a ello ya que el detective hace que reine el orden. Pero después, Eco menciona que el detective en un ambiente moderno como el sistema financiero no podría orientarse de forma tan lógica y causal. Eco subraya que la experiencia de la modernidad significaría un desajuste. Si se entiende esta experiencia (el sistema financiero por ejemplo) como un “acto”, en cierta medida, “traumático”, se puede deducir que la narrativa moderna desemboca en un desorden formal como Eco explica en *Obra abierta*:

---

<sup>7</sup> ECO, Umberto (1992): *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Pongamos ahora que el narrador de la novela policíaca [...] quiera describir la situación de un individuo que se mueve en el ambiente de la Bolsa [...] El narrador deberá describir aquí un aspecto típico de la disociación de nuestro tiempo, una disociación que impregna los sentimientos, el lenguaje en que se expresan, las acciones. Sabe que una decisión de este personaje suyo podrá no surtir cierto efecto según las reglas tradicionales de la causalidad, porque la situación en que se inserta podrá conferir un valor completamente diferente a su gesto (144).

Eco continúa con el ejemplo del capítulo periodístico del *Ulises* y en *Las poéticas de Joyce*<sup>8</sup> desarrolla el desorden formal provocado por la experiencia de la modernidad (o el “acto traumático”).

## La inversión formal

Ante la narración tradicional detectivesca de *El aire de un crimen*, *Saúl ante Samuel* supone una inversión formal ya que funciona como describe Eco la narrativa moderna. El propio Juan Benet en “Onda y corpúsculo en el *Quijote*” apunta en esta dirección cuando explica que prefiere la innovación moderna que incorpora el Quijote cuando añade la dimensión de la stampa (“el corpúsculo estático”) a la clásica del argumento, la intriga (“la dinámica de la onda”). La novela policial, a pesar del desorden inicial que pueda presentar, responde a la narración clásica de la intriga y a la obra cerrada. Umberto Eco contrapone, en *Obra abierta* y en sus estudios sobre Joyce, la perspectiva aristotélica a la de la contemporaneidad. Surge así una especie de poética de la narrativa moderna<sup>9</sup> en la que hay dos elementos clave: por un lado, el *coupe en largeur* –“lo inesencial se convierte en el centro de la acción” (Eco, 2011: 79)– es lo que define la inclusión, como hace Joyce, de “todas las estupideces de la vida cotidiana como materia narrativa”. Si en la detectivesca, la violencia tiene una función para la intriga, en la moderna puede ser un elemento disruptivo que no encontrará solución. En un caso la violencia tiene un sentido final, en el otro carece de ello<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> ECO, Umberto (2011): *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Debolsillo.

<sup>9</sup> Después de todo, Eco explica que Joyce no inventa nada, solamente conjuga varias técnicas que se encontraban en Flaubert, James, entre otros: “Joyce afronta, pues, la composición del *Ulysses* cuando toda una tradición literaria ha establecido ya los términos de una técnica del *coupe en largeur*” (2011: 82).

<sup>10</sup> Paradójicamente, a la hora de estudiar la función, la violencia que tiene sentido dentro de la estructura de la intriga tiende a ser gratuita en el cine y la cultura popular, hasta tal punto que el espectador puede dudar de su sentido. Contrariamente, la violencia del sinsentido puede tener en realidad connotaciones políticas o una función distinta a la de consumirla por simple entretenimiento.



Por otro lado, según Eco la forma se vuelve expresiva en la literatura moderna:

Una conversión tan radical del «significado», en cuanto «contenido» en la «estructura signifiante», es la consecuencia directa de ese rechazo y destrucción del mundo tradicional (2011: 74).

A diferencia de la narrativa clásica, Eco afirma, la moderna usa la técnica del “ideal impersonal-dramático”:

El autor no habla ya él mismo ni se limita a hacer hablar a los personajes: hace hablar, hace expresiva la manera en que hablan los personajes y se presentan las cosas (76).

La violencia en la narrativa moderna estaría en el propio lenguaje y en la forma, en el habla y en la escritura.

Así, el trabajo se centrará en *Saúl ante Samuel* y el “acto traumático” junto a su representación literaria para finalmente tratar de responder a la pregunta de qué función mimética ejerce la violencia en éste texto. Ante el realismo tradicional y detectivesco de *El aire de un crimen*, *Saúl ante Samuel* incorpora el “acto traumático” en su narración dejándola inconclusa. La inversión formal que se produce es a causa del papel y la representación que juega la violencia en la narración. La forma que se invertirá es la clásica, la de la obra cerrada, propia de la narrativa detectivesca. Es la de *El aire de un crimen* donde se puede encontrar la distinción tradicional de estilo y contenido. Se debe a que opera una escritura transitiva que pretende decir un *qué*, un algo que contiene. El estilo es la narración con intriga que tiene un pequeño desorden inicial carente de sentido y que se ordena hasta el final donde se resuelve y adquiere el sentido. Seguiría la perceptiva aristotélica. El contenido es el propio tema de la obra, en éste caso los crímenes y los actos violentos que son como un pre-texto, una excusa, para que se desarrolle una investigación. El lector puede llegar a identificarse con el detective que resuelve la trama. El tema y lo que aparece son lo esencial para la acción.

La inversión formal se encuentra en la narrativa moderna que suele responder a escrituras simbólicas y obras abiertas de sentido. Es la de *Saúl ante Samuel* donde la distinción

tradicional de estilo y contenido se ha invertido y desplazado. Por ejemplo, el contenido se ve afectado por otro contenido externo que incidiría en la interpretación. El pre-texto en sí, el título que alude a la *Biblia*, el cual es una suerte de relato informe exterior que afecta a la propia forma interior.

## Objetivos

En la primera parte del trabajo se estudiará el título *Saúl ante Samuel* y su función en la novela, es decir el contenido externo y cómo afecta a la novela. Partimos del problemático posicionamiento de Benet ante el método mítico de Joyce. Umberto Eco acerca del *Ulises* afirma que opera la poética del *coupe en largeur*, es decir, el caos y la inclusión de cualquier detalle. Para que no se desestabilice Joyce utiliza un orden, un sistema de coordenadas simbólico, para contenerlo. Se trata del método mítico, interpretación de T.S. Eliot del *Ulises* con la que Eco está de acuerdo (2011: 92). Eliot en “Ulysses, Order, and Myth” afirma lo siguiente:

Mr. Joyce's parallel use of the *Odyssey* has a great importance. It has the importance of a scientific discovery. [...] Between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history (177).

En lugar del método narrativo se usará el mítico dice Eliot (178). Justamente, se partirá desde la hipótesis de que Juan Benet es uno de los seguidores de éste método en *Saúl ante Samuel*. Se ha de recordar un dato curioso: Benet prologará la traducción del estudio de Stuart Gilbert sobre el *Ulises* que sin ir más lejos, estudia el método mítico de Joyce en profundidad y las correspondencias simbólicas entre la *Odisea* y el *Ulises*. Pero Benet critica duramente al autor irlandés, aunque afirma haberlo estudiado detenidamente. Si bien puede ser que haga uso del método mítico, Benet no pretende ser un seguidor de Joyce ya que está muy disconforme con el tipo de literatura que realiza<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> “Su acoso lo he soportado primero con dedicación y estudio, con horas de lectura después, con resignación y cierto ignorante aplomo más tarde -aunque siempre con humildad-, hasta que (también para complimentar una petición,) un tanto harto de un compromiso que ya no satisfacía ninguna de las exigencias de mi imaginación, decidí aprovechar la

Por otro lado, la inversión formal supone que el contenido tradicional ahora se exteriorice en la propia forma con el paso del tema a ser el estilo. El lenguaje desordena a medida que avanza (la propia forma se convierte en el contenido, en la violencia del lenguaje), obligando a un regreso continuo y relectura, a recomenzar el círculo de comprensión hermenéutico. Se puede pensar en la metáfora del verbo transitivo y el intransitivo, es decir, el paso del decir algo a la afectación en el propio decir. Es la misma lógica del arte anti-representativo y de la poética de la forma expresiva. También puede hacer alusión a la inclusión de imágenes externas en la narración como el uso de la écfrasis.

En la segunda parte del trabajo se estudiará la forma exterior interiorizada, es decir, el estilo de la escritura que se convierte autorreferencialmente en el principal propósito de la obra. Se trata de un vaivén: de la gran escala y la panorámica se pasa a la miniatura y al detalle. No son solo las grandes descripciones de batallas y la escritura militar que Nora Catelli estudia en su ensayo sobre guerra y literatura. Es “la ampliación de lo microscópico” (Catelli, 2015: 107), Benet yuxtapone a estas panorámicas de la guerra civil acontecimientos familiares cuando se narran instantáneas de las vidas de los personajes. Miniaturiza, lo lleva al detalle, y, por ello, en esta parte del trabajo es cuando se introducirá la teoría de la forma espacial de Joseph Frank ya que ayuda a entender mejor que conexión existe entre Benet y la literatura moderna, por ejemplo Proust. Frank explicaba que Proust no narra lentamente las vidas de los personajes, la concatenación de acontecimientos, sino que captura un momento de visión. Es lo mismo que ocurre en *Saúl ante Samuel*. El primo Simón cuando recuerda y narra va de un instante a otro, siempre regresando otra vez al mismo lugar y explicándolo de otro modo. La forma detallada hace que irruman imágenes violentas en el texto o que aparezcan vacíos de lo irrepresentable.

En esta parte del trabajo se estudiará la hipótesis de la existencia de dos tipos de representación de la violencia posibles. Por un lado se encuentra la violencia embellecida, “estetizada”, como aparece en *El aire de un crimen*. Ella sirve para que se establezca una secuencia narrativa de la intriga y tiene un fin. Se puede equiparar con la violencia mítica. Por otro lado aparece en *Saúl ante Samuel* la violencia “estatizada”<sup>12</sup>, estática, instantáneas repetidas en un presente estático al que la memoria trata de aproximarse, aunque a veces se

---

oportunidad de escribir un prólogo para plantear mi caso de divorcio: en resumidas cuentas, he decidido separarme públicamente de JJ” (Benet, 1997b: 140).

<sup>12</sup> Para la letra en cursiva ver a partir de p. 34.

encuentra que la interrupción le lleva a omisiones. Lo irrepresentable (sus tropos) se convierte en la representación de la violencia también. Ante una violencia que adquiere un valor estético en la muerte que acontece, en su devenir, en su degradación (como las flores, símbolo de la vida y su decadencia, lo estético basado en su opuesto), la estatización es la fealdad de las flores de plástico, postmoderna, un detenerse a contemplar en lo estático lo violento sin otorgarle un valor estético (de vida y transcurso), sino todo lo opuesto (pero diferente).

Si en la primera parte se recurrirá a la distinción de Walter Benjamin entre violencia mítica y violencia divina para esclarecer el componente mítico y bíblico al que alude el texto de Benet, en la segunda parte se profundizará en las escenas de violencia mismas de la guerra y la trama familiar para poder caracterizar el modo de representación. Una hipótesis inicial es que la colisión entre la violencia mítica (y su representación en la “violencia estetizada”) con la violencia divina (representada en la estática) producirá el desarrollo de la novela y la tensión narrativa. Una vez se haya esclarecido el modo de representación mediante la distinción propuesta, en la tercera parte del trabajo se preguntará por la función que ejerce la violencia en el texto.

Una pregunta clave que se verá problematizada en la tercera parte es si la violencia extrema experimentada en la guerra civil, ¿es representable? Según Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*<sup>13</sup>, solamente el acontecimiento del Holocausto ha sido debatido teóricamente y cuestionada su representación a causa de sus características específicas, es decir, su imposibilidad (2005:138). Su vacío, su fragmentariedad, es un hecho material ya que los verdaderos testigos perecieron en el acto. Es cuestionable realizar una recreación narrativa estética sobre las víctimas entrando en las cámaras de gas ya que nadie lo ha experimentado, es aplicar el: “de lo que no se puede hablar hay que callar” (Wittgenstein, 1989: 183). Sarlo argumenta que llevado a otros contextos esta irrepresentabilidad teórica se ha de demostrar. Es así ya que la representación de la violencia extrema no puede ser exclusivamente definida por la fragmentariedad de la memoria y del relato aludiendo por esa razón una imposibilidad. Sarlo piensa en las teorías del vacío y la posmemoria que se derivan del trauma, convertido ahora en causa de los obstáculos del relato y su

---

<sup>13</sup> SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo XXI.

imposibilidad. Pero Sarlo lo cuestiona ya que toda memoria se define en sí como fragmentaria y las fuentes siempre son incompletas (Sarlo, 2005: 138).

Es el momento entonces de recuperar la lectura de LaCapra quien comparte que sobre lo que no se puede hablar (el trauma) no se puede guardar silencio, es decir, “la experiencia traumática es inefable, pero aun así requiere un discurso infinito” (2016b: 81). Además, la distinción que cuestiona Sarlo al evidenciar que aunque se trate de mostrar el testimonio fragmentado de las víctimas de violencia extrema, toda memoria (aunque no haya sufrido graves acontecimientos) sigue siendo definida por su fragmentariedad. Es necesario recordar que LaCapra propone una categoría nueva como el “realismo traumático” en el que estas dos perspectivas se aúnan para decir algo de la realidad y el trauma (sea constitutivo o histórico). En esta parte se indagará en los pensamientos y reflexiones que aparecen durante la narración de *Saúl ante Samuel* acerca de la historia, la guerra y el desastre. Se propondrá que Benet sigue en la línea de otros escritores como Sebald la concepción histórica benjaminiana de la ruina, el desastre infinito, la imposibilidad del progreso y la traumatización del narrador que LaCapra menciona en *Historia, literatura, teoría crítica* (2016b: 206). El trauma es el shock vivido en la guerra civil que trata Benet de trasladar a los narradores de *Saúl ante Samuel*. La melancolía del narrador hace que no se clausure el duelo y cobre sentido el relato. Simón se convierte en un actor compulsivo que hace regresiones continuamente. La abuela, la otra narradora, experimenta un trauma de carácter distinto ya que es constitutivo y fundacional.

Explorar las diferencias entre ausencia y pérdida, trauma histórico y transhistórico y la posible función que ejercen en la novela será el último propósito para intentar cohesionar todo el trabajo. En último lugar, cabe mencionar que la novela de Benet es un caso más de posmemoria literaria. En el sentido de que la posmemoria, según Sarlo, sería aquella memoria de la generación posterior a la que experimentó los acontecimientos (2005: 126), en este caso la guerra civil. Catelli se pregunta porque Benet utiliza “la historia militar”, el estilo distanciado de la narración estratégica del conflicto bélico y el vaivén hacia lo familiar, y lanza la hipótesis de que el propósito sea de “purificarse de cualquier huella del trauma personal causado por la guerra civil” (2015: 74). El padre de Benet murió ejecutado por anarquistas, fusilado en una cuneta y fue un hecho que su madre le ocultó. De esta manera podría explicarse que su obra sea una suerte de posmemoria.

## 1. EL MÉTODO MÍTICO: DEL SACRIFICIO A LA VIOLENCIA DIVINA

### 1.1 Falsas pistas

Que te traiciones a ti mismo y te regeneres en la falta porque aquello que emprendiste [...] no puede ser concluido porque pertenece a un pasado legendario, al mismo ciego impulso de retorno que el hombre conservó al ser arrojado aquí. No será por haber mirado hacia aquel punto de fuga por lo que te has de convertir en sal –la sal del océano que tendrás que atravesar en breve, reclamando para tu estatua la porción descarriada que quiso convertirse en carne mortal– sino por haber hecho tuya la carne de tu hermana, en las mismas narices del piadoso Abel, el Saúl resignado, el incrédulo inflado de su propia pompa (Benet, 1993: 134-135).

Estas palabras –extraídas de *Saúl ante Samuel*– las pronuncia la abuela de la familia que se encuentra recluida en una gran casa durante la guerra civil. Van dirigidas al hermano menor, Emilio, y se le increpa haber mantenido relaciones sexuales con su cuñada, la mujer de su hermano mayor, Martín, que sería el “piadoso Abel, el Saúl resignado...”. Le pide que abandone su unión con ella (“no puede ser concluido”) ya que “pertenece a un pasado legendario” al que se quería retornar, probablemente se refiere al jardín del Edén. Es el único momento en que se hace referencia explícita al título de la novela, pre-texto que pone en marcha el método mítico.

No obstante, si bien el método mítico está en funcionamiento ya que la *Biblia* es una referencia ineludible a la hora de leer la novela de Benet, las correspondencias simbólicas y la fuente externa funcionan en Benet para desconcertar al lector. Si los relatos externos provenientes de la *Biblia* desestabilizan la forma y añaden capas de significación al tema de la novela (la violencia, la guerra, el incesto, el fratricidio, etc.), las correspondencias simbólicas no funcionan de manera perfectamente análoga como sí (según la propuesta de lectura de Stuart Gilbert) están inscritas en el *Ulises*. Joyce crea esquemas para demostrar que lo narrado en el *Ulises* y sus diversas capas pueden (aunque no existe un deber) ser leídas constantemente en alusión al texto homérico (al igual que a otras referencias culturales). Benet, conocedor de ello (no deja de escribir un prólogo al respecto<sup>14</sup>), quiere

---

<sup>14</sup> Benet en el propio prólogo a Stuart Gilbert rechaza este tipo de lectura, el método mítico, y en el momento de comentar la obra *Finnegans Wake* expresa su desacuerdo con Joyce por haber trasladado un modelo filosófico cerrado a la literatura limitando la libertad creativa:

distanciarse. Ante una lectura perfeccionista del método mítico, Benet pretende desestabilizar las correspondencias y que el lector no sepa encontrarlas si se pone esa misión. Se podría decir que Joyce inventa el método mítico (un descubrimiento científico dice T.S. Eliot), pero su tratamiento de éste es clásico y conservador. Aunque no deja de estar abierto al lector tiene una demanda clara y un camino interpretativo que el crítico-detective puede (no debe) seguir. Benet, en cambio, diseña laberintos y espirales donde el lector se puede perder. Probablemente su función es que existan resonancias pero que no queden “claras”.

Un ejemplo de crítico tratando de enfrentarse al laberinto<sup>15</sup> creado por Benet es el de la lectura hermenéutica realizada por Sobejano en “Saúl ante Samuel, historia de un fratricidio”, donde trata de establecer unas correspondencias entre los personajes de la novela y los bíblicos. Ante las dificultades que supone, termina eludiendo la exactitud que las correspondencias exigirían y reconoce el carácter problemático que presenta el texto, el cual no se deja interpretar con trasposiciones sencillas. A Sobejano le interesa subrayar el papel de culpabilidad de aquellos que callaron durante el conflicto. En este caso, alegóricamente quedarían encarnados en el primo Simón, quien “no ha matado al hermano pero tampoco lo ha salvado” (Sobejano, 1986: 167) a pesar de tener el poder. Sobejano sostiene que los dos hermanos son cainitas y podrían hacer el papel de Saúl ya que ambos son violentos. Sobejano agrega, acertadamente, que la posición de Samuel, el contemplador, pertenecería a los narradores (o al lector) como son el primo Simón y la abuela. Esta última en ocasiones se le compara en el texto con una sibila que lanza “vaticinios” (20) mientras baraja cartas:

Mira ese siete de espadas que ha extraído mi mano en el momento en que volvías a casa; siete puñales, siete graves faltas que aureolan tu nacimiento y otras tantas cobardías que presagian una suerte de la que tratas de sustraerte. En vano, ¿me

---

No creo que una primordial función de la literatura sea utilizarla como vehículo de exposición de una determinada doctrina -por muchas y muy divertidas que sean las ramificaciones de la historia y la cultura que la demuestren-, de todos conocida. Si de algo suele hacer uso el espíritu selecto es de cierta incertidumbre doctrinal-como quería Keats-, convencido de que lo suyo es no tanto una averiguación de la realidad escondida, como una exposición de sus muchos y contradictorios enigmas. Frente a una postura que siempre tendrá una predilección por el detalle ignorado, para la que siempre el caso nuevo tendrá una prioridad sobre la concepción general del universo, cualquier teoría coherente y cerrada (sobre el universo, la sociedad, la historia o lo que sea) será más una limitación que una fuente de la que extraer motivos de inspiración (Benet, 1997b: 147).

<sup>15</sup> Miguel Carrera en su artículo “La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet” explica que el uso de arquetipos clásicos y la construcción de laberintos tienen el propósito de desmitificar en la obra de Benet (2009: 24).

oyes? En vano ¿no te lo digo yo? Mira ese puñal del centro con su punta dirigida hacia la derecha –al punto donde se dirige nuestra lectura–, al punto donde se separan esos dos otros con sus empuñaduras en oposición. ¿Acaso no representa tanto el rencor como la atracción y fuga hacia un engendramiento en la discordia? Tampoco se puede decir que amaras a tu hermano pero te era imposible despreciarlo, más fuerte y clarividente y menos astuto, y que respondía con creces a lo que se esperaba de él. Y aunque buena parte lo aprendiste por oposición a él ¿quién te lo enseñó todo? ¿quién te abrió las puertas de la mayoría de edad? ¿qué te empujó a tener tratos con su mujer? [...] hasta desembocar en un incestuoso adulterio [...] (123).

Los puñales no son solamente la traición que cometerá, el adulterio, sino su culpabilidad al estar involucrado en la muerte de su hermano mayor. Cabe notar que la abuela subraya la figura a seguir que constituyó el mayor para el menor, se podría decir incluso que hace una función paterna al enseñarle todo. Las connotaciones edípicas son evidentes: matar al hermano (padre) para estar con la cuñada (madre). También se podría interpretar a partir de la teoría de René Girard del deseo mimético<sup>16</sup>: el objeto sería la mujer. Pero estas correspondencias que se puedan llegar a establecer, el engranaje textual de la novela las difumina y pone en cuestión. La propia interpretación de Sobejano, como él mismo reconoce<sup>17</sup>, se ve apurada ya que las palabras de la abuela son contradictorias. El hermano mayor es Abel y Saúl al mismo tiempo según la caracterización. La abuela no se puede estar refiriendo al primo Simón ya que en ningún momento muere en la novela mientras que, como se sabe, Abel muere en manos de Caín y Saúl se suicida en mitad de una batalla. En todo caso, se tendrían que corresponder con el hermano mayor. Pero su muerte es uno de los enigmas que atraviesa la novela. Se sabe que al hermano menor se le acusa de fratricidio, así que la correspondencia con Caín y Abel sería fácil. La historia de Saúl, en cambio, es mucho más compleja ya que se relata durante todo el libro de Samuel y aparece también David contra quien conspira aunque al final no logra matarlo. Si se trata de establecer correspondencias simbólicas entre los personajes el procedimiento termina fallando. Una de las principales causas es la indeterminación descriptiva. Al lector le cuesta

16

La rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. *El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea*. Al desear tal o cual objeto, el rival lo señala como deseable ante el sujeto [...] El deseo es esencialmente *mimético* [...] Cualquier *mimesis* referida al deseo desemboca automáticamente en el conflicto (Girard, 2016: 157-158).

<sup>17</sup> Por ejemplo, las correspondencias entre personajes de la novela y los referentes bíblicos le llevan al crítico a sentirse en un naufragio: “analogías que ilusionan al náufrago pero no le rescatan” (Sobejano, 1986: 171).



seguir la acción porque desconoce quién es el actor, el narrador, el “tú” al que se dirige, el personaje al que se refiere. Las correspondencias simbólicas se ven truncadas cuando se tiene que discutir quién es el actor *a* que actuaría de forma similar a la figura bíblica *b*.

En todo caso, la alusión mítica de la novela recubre toda la obra. *Saúl ante Samuel* (el título en sí) es una estampa, una imagen detenida (un corpúsculo según la teoría del propio Benet) de un momento determinado del relato bíblico que impone su presencia durante el texto. Se trata del pecado de Saúl como explica la *Biblia*. Es una escena muy concreta dentro del “Libro de Samuel” (1: 13):

Saúl estaba todavía en Gálgata, y la gente que estaba con él se dispersaba. Esperó siete días, según el término que había fijado Samuel; pero Samuel no venía, y la gente se dispersaba cada vez más. Entonces dijo Saúl: «Traedme el holocausto y las hostias pacíficas»; y ofreció el holocausto. Apenas ofrecido el holocausto, vino Samuel, y Saúl salió a su encuentro para saludarle. Samuel le dijo: «¿Qué has hecho?» Saúl respondió: «Viendo que la gente se dispersaba, que tú no venías en el término fijado y que los filisteos acampaban en Mijmas, me dije: los filisteos van a venir a atacarme a Gálgata y yo no he implorado a Yavé; entonces me reanimé y ofrecí el holocausto». Samuel dijo a Saúl: «Has obrado neciamente y has desobedecido el mandato de Yavé, tu Dios. Estaba Yavé para afirmar tu reino sobre Israel para siempre; pero ahora ya tu reino no persistirá. Ha buscado Yavé un hombre según su corazón para que sea jefe de su pueblo, porque tú no has cumplido lo que Dios te había mandado» (*Sagrada Biblia*: 336-337).

En el fragmento citado Saúl comete el error de la impaciencia y realiza un sacrificio sin la presencia de Samuel incumpliendo el pacto y desobedeciendo a Dios. El sacrificio se convierte en un crimen y en su pecado. Es una escena de violencia criminal la que juzga Samuel y ese es el mito al que hace referencia el título de la novela de Benet. A raíz de ello surgen diversas preguntas: ¿qué relación se puede establecer desde lo narrado en la obra de Benet con esta escena bíblica? ¿Cuál es la pretensión de que el lector establezca una asociación entre los acontecimientos de la novela con el relato del texto sagrado? El incumplimiento del mandato divino es recurrente en la Biblia: Caín y Abel, el paraíso perdido, etc. Saúl pierde el reinado en consecuencia, tal vez, análogamente a la pérdida republicana o la trágica historia fratricida entre los dos hermanos de la novela (en que uno muere y el otro se ausenta).

Si el título y las menciones a Abel y Saúl de la abuela no son suficientes, el lector encuentra durante el transcurso de la novela la utilización por parte del narrador Simón el uso de la palabra “sacrificio”, con su connotación de ritual divino, para un crimen que en teoría no es religioso sino una violencia sin fin divino. La explicación podría ser que se trata de un crimen pasional, sin embargo Simón dice: “Inmolarías a tu hermano para solventar la incodificable deuda que tenías contraída con tus extrañas divinidades” (218).

## 1.2 La violencia mítica y la violencia divina

La pregunta que se está tratando de seguir es si la función del título y la referencia bíblica en la novela de Benet es una forma de conectar lo que con Walter Benjamin se denominará violencia mítica y violencia divina. En este sentido la violencia mítica que Benjamin opone a la divina no dejaría de ser la que impone el texto bíblico sobre la novela, racionalizando el relato, mientras que la violencia divina sería la que aparecería representada en la novela, desatándose en la escritura a nivel formal, y se vería encubierta por los tintes míticos<sup>18</sup>. Según Walter Benjamin:

La violencia divina constituye en todos los puntos la antítesis de la violencia mítica. Si la violencia mítica funda el derecho, la divina lo destruye; si aquella establece límites y confines, ésta destruye sin límites; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime; si aquella amenaza, ésta golpea; si aquella es letal de manera sangrienta, ésta es letal de manera incruenta (2011: 117-118).

Se puede establecer un paralelismo entre la escritura y el tipo de violencia que opera. En *El aire de un crimen* la violencia mítica es representada. Todo acontecimiento violento desemboca en una final fundando un relato de lo acontecido. Cuando el doctor Sebastián averigua lo ocurrido racionaliza el relato convirtiéndose en el detective. Las escenas explícitas y violentas instauran una ley del relato y entran dentro de la lógica del orden. Sin ellas no existiría la narración de los acontecimientos, la onda progresiva de violencias que se van acumulando para un fin. En cambio, en *Saúl ante Samuel* entran en conflicto las dos

---

<sup>18</sup> En este trabajo se recurre a las teorías de Girard sobre la violencia y el sacrificio y a Walter Benjamin para la distinción entre violencia mítica y violencia divina. Sin embargo, la biografía lectora de Benet apunta a que posiblemente la utilización del mito bíblico se deba a la lectura de *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* de Jung, la influencia de las cosmogonías de Mircea Eliade -que abolía la historia recurriendo a la interpretación de mitos y leyendas primitivas junto su interés por el eterno retorno- y *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* de Frazer, estudio en el que el sacrificio tiene un especial interés.

lógicas narrativas que suponen la del corpúsculo y la onda benetiana, la estampa y la intriga, la violencia mítica y la divina:

La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la mera vida por mor de la violencia que le es propia; la violencia divina pura es, por su parte, ya violencia sangrienta sobre toda la vida en nombre del viviente. La primera exige sacrificios; la segunda los acepta (Benjamin, 2011: 120).

*Saúl ante Samuel* desata a partir de una estampa una onda externa, un relato bíblico, donde la violencia mítica colisiona con la divina. Estamos ante el sacrificio de Saúl que se convierte en crimen ya que él pretende seguir reinando y eliminar a sus enemigos. Su pretensión es establecer la ley mediante la violencia pero la violencia divina cae destruyendo su ley. El rechazo divino de los sacrificios de orden mítico tal vez sea lo que juzga el lector (a través de Simón-Samuel) sobre la violencia desatada en la narración. Otro punto de especial interés es que en la historia de Saúl bíblica es un momento histórico de cambio de estatus donde el pueblo de Israel está a punto de dejar de ser una comunidad tribal para pasar a ser gobernada por un rey. Saúl no puede ser rey e instaurar el orden a través de la violencia mítica porque la divina termina por oponérsele. Paralelamente, la alusión de la tribu que empieza a ser gobernada por reyes es trasladada por Juan Benet a la Guerra Civil Española, una situación social que implica un paréntesis: la única ley que impera es la del más fuerte. Además al ser una guerra civil “el frente está en todas partes” (Catelli, 2015: 101). Ello supone un caos espacial que se verá traducido en la forma de la narración como se comentará en la segunda parte. Pero también el propio narrador Simón hace alusión a esta situación de conflicto caótico.

La siguiente es una de las reflexiones centrales sobre la Guerra Civil Española en la novela:

En pocas ocasiones la vivimos de cerca y si su estado suscita una mayor cohesión de un pueblo frente a un enemigo común, bien puede decirse que la nuestra fue un híbrido de guerra y revuelta: todos eran enemigos, tanto los de fuera como los de dentro (Benet, 1993: 216).

Antes de la guerra civil, la situación en el pueblo donde se crían los hermanos, como explica el primo Simón, es barbárica. El ambiente es ya de por sí semi-tribal, de

festividades violentas donde los animales sufren la ira de los habitantes del pueblo como en el caso de “Las lapidaciones de Ferellán” (192-193). En el pueblo tienen por norma que cuando un cazador se cobra un lobo con vida lo ha de echar a un pozo seco que tienen:

En domingo, a la salida de una misa anunciada a todo el valle con un toque de campana especial subían las gentes al pozo a lapidar al lobo; lo vimos en dos o tres ocasiones; la bestia nunca estaba quieta; trotaba pegada a la pared hasta el punto que una piel siempre húmeda acusaba el despellejamiento de su continuo roce y daba enormes brincos, hasta la mitad de la profundidad, cuando empezaba la lluvia de piedras —de un montón dispuesto al efecto— coreada por toda clase de gritos y blasfemias que el cura, el capitán de la fiesta, toleraba para aquella ocasión; hasta que abatido, cubierto de guijarros, levantaba la cabeza para elevar su primera y última mirada de plata, desde el infierno de la sinrazón hacia la incomprensible y burda transformación de la fuerza en justicia (193).

Se trata de violencia barbárica y gratuita, sin otro fin que ella misma. No es una ofrenda a los dioses aunque sea una actividad ritualizada con connotaciones religiosas (domingos después de misa) y con el permiso del cura. En una sociedad secular en que ya no se ofrecen holocaustos a los dioses se llevan a cabo actos de violencia colectivos contra animales. La intuición que seguimos es que la incorporación de este hecho responde a alguna lógica dentro de la narración. Benet relaciona la violencia mítica con la divina, los sacrificios de Saúl (o Caín) con la violencia gratuita que impera en las sociedades seculares.

René Girard en *La violencia y lo sagrado*<sup>19</sup> se interesa por la función de los sacrificios en los mitos antiguos como las tragedias griegas y la *Biblia*, así como en las comunidades tribales (2016: 11). Girard en un inicio afirma que el sacrificio tiene la propiedad de ser ambivalente y opuesto. Contradictoriamente, se sacrifica a la víctima ya que es sagrada y la víctima adquiere este estatus de sacro gracias a su sacrificio. Además, si no fuera sagrada sería un crimen sacrificarla (no sería en sí un sacrificio, sino un asesinato). La función del sacrificio, explica Girard, es liberar la violencia y la tensión de una comunidad. Sería como la catarsis griega pero también tiene un papel lógico. Si alguien de la tribu ha ofendido a otra persona se sacrifica un animal para hacer la paz. El sacrificio sirve para detener la venganza, no se castiga a nadie cercano a los involucrados ya que podría desatarse una

---

<sup>19</sup> GIRARD, René (2016): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

cadena vengativa y más violencia (14). Según la teoría del papel de los sacrificios en las tribus, la violencia se ejerce contra una víctima indefensa (animales, ancianos, jóvenes, recién nacidos...) para desatar la violencia y el ansia de venganza que pueda haber entre los miembros por razones personales (2016: 22). Siguiendo la teoría de Girard, las lapidaciones de Ferellán tendrían el objetivo de traer paz a la comunidad y detener la cadena de venganzas infinitas (23). En la narración se suman después una serie de actos violentos perpetrados contra animales por parte de la comunidad. Desde un joven que ata una esquila al cuello de un quebrantahuesos, el uso de erizos chamuscados como falos (194) a la siguiente ceremonia con aires sagrados:

También de las ramas de una hermosa, solitaria y más que centenaria encina [...] los pastores solían colgar los cuerpos de las serpientes que mataban y al final del verano, aquel árbol semisagrado [...] (193).

En las sociedades civilizadas según Girard la venganza es pública y judicial (26), pero el pueblo atrasado que presenta Benet responde más a una sociedad semi-tribal. Desde ese pasado comunitario se desata la guerra civil que rompe la comunidad e implica un paréntesis histórico. No existe una ley y una venganza judicial, pero tampoco hay un orden mítico, un sacrificio posible a los dioses. Más bien, parecen acercarse a lo postsecular por las creencias utópicas de sus ideologías como lo presenta el narrador. Un superior republicano le pide al hermano menor que desate una violencia desmedida y divina ya que se cree con la potestad y la autoridad para ejercerla. Pero en realidad se trata de una violencia mítica la que entra en juego porque serviría para sus fines propios como crear un orden racional:

No hay duda, le dice, de que en todo el ejército no debe haber hombre mejor dispuesto que tú a sacrificar nuestra gente: un sacrificio que cumple tu doble propósito a la perfección. Y eso es, precisamente eso, lo que me interesa y no – como tú crees y temes– para levantar el acta de acusación de tu traición a la república sino para aprovechar tu buena disposición a la matanza en la medida en que la necesitamos. Tú lo has dicho, la piedad o la guerra, y ésta es la hora en que tienes que elegir, no cuanto tu padre te ordenó que te sumaras a nuestra causa para salvar a tu hermano (346).

Los republicanos creían en una violencia divina (“una fuerza invencible”) pero esta no se puede controlar y aquí es cuando el superior se da cuenta de que era en realidad una “violencia mítica”. Los sacrificios si no han sido aceptados por la divinidad han sido más bien crímenes, al igual que le ocurre a Saúl cuando ofrece holocaustos para ganar la guerra y desata su violencia contra inermes (y entonces Dios destruye sus propósitos):

Es lo malo de contar con una visión profética pues en el fondo hemos sido nosotros los que hemos confiado en la providencia, los que hemos apelado a los objetos sagrados de nuestro siglo, los que hemos rezado, invocado y sacrificado a los dioses modernos en tanto nuestros enemigos se armaban y, para respetar las apariencias de un credo, de vez en cuando celebraban una misa de campaña. Hemos sido los únicos creyentes en una fuerza invencible... y así nos ha ido (349).

Este párrafo es un ejemplo claro que apoya el argumento que se está tratando de defender. Se conjuga en él la referencia bíblica a la que alude el título con la historia que relata la novela sobre la Guerra Civil Española. Como se ha dicho, la historia de Saúl es el mito que reaparece de otras maneras sobre la pérdida del ser humano del apoyo divino. Ya sea porque Dios no acepta el sacrificio que se convierte en crimen, la expulsión del paraíso o el fratricidio de Caín y Abel. El republicano está relatando como su bando ha reemplazado la creencia en una divinidad, cristiana por ejemplo, por una fe en la modernidad y en el progreso (“los objetos sagrados de nuestro siglo”).

En más ocasiones aparecen reflexiones por parte de los narradores en que se sigue haciendo alusión a una violencia originaria y mítica que sería fundadora de la pérdida actual:

La expulsión de un paraíso que situado en los antecedentes no podrá ser recobrado ¿no constituye un deseo escondido bajo la librea de la maldición? (70) [A continuación]: Siempre perdurarán los actos punibles y sólo la culpa acierta a dar un pleno sentido a la conducta (71).

La violencia mítica y original es la referencia a la que alude el título de la novela y que Benet yuxtapone al conflicto fratricida familiar y de la guerra civil. A continuación otra imagen de violencia mítica y fundadora:

Sabes muy bien que al anidar en toda alma el ansia de ver por un instante el espectáculo de la naturaleza anterior a la llegada del hombre [...] «yo soy el hombre y tengo que entender esto», hasta los árboles se estremecieron al sentir la presencia de aquel intruso que se arrogaba el derecho a dominarlos y en lo sucesivo ya no crecieron a su completo antojo; también las bestias se replegaron sobre sí mismas y se hicieron más recelosas (149).

Uno de los mitos sobre la violencia originaria que estudia Girard es el de Caín y Abel, donde aparece explicitada su teoría del sacrificio. Encuentra muy acertadamente como Abel puede ser “piadoso” y querido por Dios ya que él es un pastor que “sacrifica los primogénitos de sus rebaños” (2016: 14), mientras que Caín es agricultor y solo puede ofrecer fruta, la cual no está bañada en sangre. Esta es la razón principal por la que Caín se convierte en violento: no tiene animales sobre los que liberar su violencia. Por ello sacrifica al hermano del que tiene celos (por su relación con Dios) y odio. De igual manera, en *Saúl ante Samuel* encontramos dos hermanos enfrentados, tema común en la *Biblia* y en los mitos antiguos. La causa es una mujer a la que ambos desean y el adulterio junto al incesto trae el fratricidio. Girard explica que en los mitos la sexualidad y este tipo de situaciones siempre desembocan en violencia extrema (45). Según la teoría de Girard, el hermano más proclive a desatar la violencia es aquel que suele reprimirla más. En este caso, el hermano mayor, Martín, puede ser el “piadoso Abel” porque ha salido a matar en la guerra a favor del bando nacional, le dice el padre:

«Vete lo antes posible; no intentes jugar ni pretendas engañarme; solamente como enemigo de todos nosotros cumplirás el deber que tienes impuesto y no me hables del sacrificio porque ese privilegio es nuestro» (83).

El hermano mayor parece ser el más brutal de ambos al igual que el “piadoso Abel” y por esa razón será el menor quien lo asesine, pero indirectamente. El primo Simón explica en diversas ocasiones como en nombre de la “divinidad” se cometen actos violentos y como el hermano mayor luchaba por la comunidad:

No parece que hay otra salida que robar, desobedecer, violar y matar para luchar y vengar a la comunidad del arrebató de orgullo de aquel que confunde sus intereses propios con los de ella y busca salvaguardia de la divinidad para justificar sus

desmanes. Pero por una vez seré justo con tu hermano y rendiré un tímido tributo a su fortaleza; era claro está, mucho más fuerte que su padre, mucho más fuerte (254).

La personalidad violenta del hermano mayor es subrayada por el primo Simón que no solo explica sino relata e ilustra, por ejemplo, la violación de una mujer<sup>20</sup> que presenciaron él y el hermano pequeño. Se cita a continuación la escena<sup>21</sup> ya que será un ejemplo significativo del modo de representación de la violencia convertida en instantánea en el recuerdo del narrador y su estructura recurrente a lo largo de la novela:

Y cuando desde nuestro escondrijo en lo alto del sobrado vimos lo que tu hermano y Donato hacían con aquella criatura, pequeña y dotada de unos pechos inmensos, que sólo aceptaban ocultarse bajo las prendas a cambio de una reducción general de toda su persona, en nuestro fuero interno fue aceptada la penitencia por aquel brutal atentado y la decisión de apartarnos para siempre de actos parecidos [...] Una vez idos, la chica permaneció acostada contra unas tablas; sin un titubeo –y sin ninguna emoción– había recibido una moneda de manos de tu hermano; pero permaneció sentada –sin poderse levantar– con los pechos fuera; con los brazos se apretaba el vientre, su cara desencajada, y hundía sus codos en punta sobre su sexo para aplastar el dolor mientras dos lágrimas opulentas, como las de las dolorosas de la imáginería, se habían detenido a la altura de sus labios, en espera de las próximas, interrumpidas por el miedo a las consecuencias (202-203).

El acto violento en sí no es representado plenamente y con detalles, sino que se elide. Únicamente se afirma su carácter “brutal” y se describe la imagen estática del estado posterior en el que recuerda el narrador a la víctima. El relato de Simón retrocede hasta la infancia y va a los orígenes violentos en los que los dos hermanos han crecido. Este fragmento es un ejemplo de ello al igual que las lapidaciones de Ferellán, como se ha comentado antes, que convierten el pueblo en un lugar semi-tribal y bárbaro. Las referencias de todo tipo a la violencia mítica originaria, como hemos ido trazando, no implican una representación de la violencia explicada de manera racional y ordenada. Si bien el lector sabe que se ha producido el adulterio, el incesto y el fratricidio ya que se acusa al hermano menor de ello, el desorden y el caos a la hora de relatarlo, la confusión y

---

<sup>20</sup> Las escenas de violaciones de hombres a mujeres son recurrentes en la obra de Benet. Las cito porque ellas, mejor que otras escenas, me permiten mostrar los procedimientos narrativos objeto de este trabajo.

<sup>21</sup> A partir de la p. 30 del trabajo nos sirve para comparar con el modo de representar distinto de una violación que ocurre en *El aire de un crimen*.



el no saber coherentemente la totalidad de lo acontecido hace que se desprende del patrón mítico. Así, se está conectando el relato mítico tradicional con el divino, un acontecimiento irracional, desmedido e inconmensurable.

A continuación seguiremos aquellos fragmentos en los que se alude a la misma escena del fratricidio y se comprobará que existe una gran incertidumbre alrededor de la exactitud de los acontecimientos como suelen ser transmitidos. Una de las principales causas es la misma que se encuentra en el relatar de Simón de la violación del hermano mayor y Donato de la chica. Se trata de una narración en primera persona en el que el testigo recuerda y cuenta lo acontecido en el pasado en un presente que interactúa con ello y difumina el tiempo de la acción al estar entre los dos lugares. El narrador Simón se ve afectado cuando recuerda y relata la escena: “sólo con horror podía observar las diversiones de Donato y tu hermano, que nunca compartí” (202). Ese “horror” que afecta el relato se puede encontrar en una tensión en la voz del narrador. La tensión surge al relatar de manera transitiva un acontecimiento intransitivo. El relato transitivo es el que explica algo mediante la voz activa y pasiva gramaticalmente. Pero lo que se está relatando afecta al narrador y por ello tensa la voz. No puede ser relatado de manera intransitiva porque entonces no se haría algo, la comunicación sería imposible.

### 1.3 El sacrificio

Roland Barthes en “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”<sup>22</sup> pone el ejemplo, significativo, del verbo “sacrificar” para explicar su uso de la voz media, el cual se acercaría a la intransitividad que incluiría asimismo la transitividad (normalmente su opuesto) y poder así mostrar su concepción de la escritura. Se convierte en un ejemplo determinante y esclarecedor al mismo tiempo. Por un lado, teóricos como White y LaCapra<sup>23</sup> leen la teoría de la voz media barthesiana como una posibilidad para escribir el trauma y lo indecible en la literatura y el discurso historiográfico, punto que se tratará en la tercera parte del trabajo. Pero por otro lado, no solamente permite reflexionar sobre el modo de narrar de Benet sino que las propias reflexiones sobre el sacrificio que aparecen en *Saúl ante Samuel* cobran una

---

<sup>22</sup> BARTHES, Roland (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

<sup>23</sup> LaCapra parte de un artículo de White (“Historical Emplotment and the Story of Truth”, en *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*) sobre Barthes para pensar también la cuestión en *Escribir la historia, escribir el trauma* (2005: 41).

dimensión significativa ya que ellas mismas son autorreferenciales en el sentido de que discurren sobre la propia tensión que se ejerce en la voz del narrador, al igual que entre la violencia mítica y la divina.

El verbo sacrificar (ritualmente) es activo si el sacerdote es el que sacrifica a la víctima en mi lugar y por mí, y es medio si, arrebatándole las manos del cuchillo al sacerdote, soy yo mismo quien efectúa el sacrificio por mi cuenta. En el caso del activo, el proceso tiene lugar fuera del sujeto, pues si bien es el sacerdote quien realiza el sacrificio, no resulta afectado por ello; en el caso del medio, por el contrario, el sujeto, al actuar, se afecta a sí mismo, permanece siempre en el interior del proceso, incluso cuando ese proceso conlleva un objeto, de manera que la voz media no excluye la transitividad (Barthes, 2009: 34).

El relato de Simón se ve afectado a sí mismo igual que la voz media del verbo sacrificar como ejemplifica Barthes. Pero Simón en un momento de la novela reflexiona sobre el sacrificio como acto y llega a una conclusión similar a la definición de Barthes. El sacrificio que implica la acción (pura) de un sujeto se terminará invirtiendo y el actor se convertirá en objeto de la acción que ejecuta también, es decir, se pasará del verbo transitivo a un lugar intermedio de afectación:

Un sacrificio es una comedia y quien lo lleva a escena –confiado en su arte– no puede comprender hasta qué punto el papel se apoderará de su naturaleza transmutada en representación, y perderá su conciencia íntima para devenir un objeto de sacerdocio (Benet, 1993: 284-285).

La aparición constante y obsesiva en el relato de Simón de la palabra “sacrificio” aludiendo al asesinato del hermano mayor cumple una función en el relato ya que sugiere su voluntad de expiar su culpa al haber colaborado con el crimen. Simón trata de usar la voz activa del verbo sacrificar que expone Barthes, es decir, el hermano menor sería quien sacrificaría la víctima por él. No solamente trata de delegar la acción en un tercero, la propia acción no es ejecutada por el hermano menor ya que en el relato de Simón no se especifica quien es el autor. Se indica que tal vez un tercero (como el chófer), pero de manera tangencial él y determinadamente el hermano menor han colaborado en el crimen. Ese es el momento en que el verbo “sacrificar” pasa de la voz activa que busca Simón a la voz media que le afecta e inculpa. Si el hermano mayor se convierte en un chivo expiatorio, en una ofrenda divina

que se ha sacrificado, Simón se salva. El problema está en que no es la situación y se trata simplemente de un crimen que no será juzgado. Saúl también ofrece un sacrificio que es rechazado por la divinidad y Samuel acaba inculpándolo. Simón relata que el sacrificio se tenía que dar, el hermano mayor era solamente una víctima propiciatoria, pero el lector (y él mismo) sabe que no es así:

Y fui por él. Pero para entonces (aparte de que un chófer se hubiera anticipado) había comprendido que no tenía retirada posible ni solución a un sacrificio que podía cambiar de víctima pero no de acto (281).

Siguiendo la teoría de Girard se podría decir que se trata de la crisis sacrificial, es decir, presentar un sacrificio cuando no lo es implica que la violencia divina se desate ya que no es mítica, ni instaura la ley:

La crisis sacrificial, esto es, la pérdida del sacrificio, es pérdida de la diferencia entre violencia impura y violencia purificadora. Cuando esta diferencia se ha perdido, ya no hay purificación posible y la violencia impura, contagiosa, o sea recíproca, se esparce por la comunidad (Girard, 2016: 59).

Simón insiste en su relato en que el hermano menor no cometió el fratricidio él mismo. Tal vez por esa razón tiene un carácter sacrificial ya que la parte interesada no es la que empuña el arma homicida, sino un tercero:

La muerte de tu hermano será la que te tenía reservada y que no pudiste ejecutar con tus propias manos por los acontecimientos militares o la avería de un camión (Benet, 1993: 245).

El primo Simón explica la celeridad con que el hermano menor decide unirse al bando republicano para salvar al hermano mayor, preso entre ellos, y dice:

Se comentaba que tu misión tenía que haberse limitado a ganar la confianza de los asesinos de tu hermano pero nunca a llevarla más allá, hasta convertirte en uno de sus cabecillas (217).

La descripción, o más bien mención, de la escena central en la que se comete el crimen se repite en diversas ocasiones en el relato de Simón y cada una de ellas aporta nuevos datos. Aun así, no es una descripción plena y detallada de lo acontecido. No existen nombres y hay actores implicados de los que no se relata su procedencia. El chófer se perfila como quien posiblemente ejecuta al hermano mayor, pero se desconocen las razones ya que se enumeran caóticamente múltiples posibilidades que se entrecruzan. Desde los republicanos vengándose, la mujer del hermano mayor que conspiraba contra él o una mujer (“maritornes”) a la que deja embarazada:

Así pues, tu hermano, llamado a salvar la patria ¿qué se encontró? Un arrabal de pueblo, los amores de unas maritornes y una muerte a deshoras, a manos desganas, sin la aureola del odio y que al cabo de dos años de guerra a todo el mundo dejó frío (234).

El fragmento definitivo es el siguiente, en el que el hermano menor le pide al mayor indirectamente que no se encuentre con la mujer que le ha tendido una trampa y que aun así termina estando involucrado ya que retiene a la mujer para que no se encuentre con él cuando la espera en un portal:

Ella salió de la casa y él tras ella, en la creencia de que había ido a ver a su marido; no fue así y se encontró con su hermano de bruces, poco menos que sin saber que decirle excepto que no abandonara su escondrijo; que fue lo que él hizo para por [sic] culpa de una joven desvergonzada ir a encontrarse en un portal con su mujer que no acudió a la cita porque tú la supiste localizar a tiempo y la retuviste, ocasión que aprovechó un hombre vestido impecablemente de chófer para detener el coche ante el portal, tumbarle de un puntapié en el suelo de atrás y llevárselo al otro mundo. Un hombre que no habló una palabra porque, pobre diablo, tal vez no sabe hablar (280).

En la representación del crimen que relata repetidas veces Simón no aparece violencia explícita ni sangre, solamente el golpe descrito antes (“tumbarle de un puntapié”). La narración carga de motivos el crimen del hermano mayor de maneras tan dispares que el lector termina quedando desconcertado porque es incapaz de atribuir una razón única al crimen. Paradójicamente, el sentido se descalabra y el crimen queda inmotivado por el alud de circunstancias. A continuación, se analiza el modo de representar la violencia.

## 2. LA VIOLENCIA ESTÁTICA Y LA FORMA ESPACIAL

El modo de representar los actos violentos afecta a la percepción del lector de estos. En ambas novelas de Benet la trama gira en torno al asesinato que se convierte en el centro y motor de la narración. Sin embargo, en *El aire de un crimen* la escena del asesinato desencadena la narración, es el origen violento del relato, mientras que en *Saúl ante Samuel* el asesinato es una instantánea a la que se regresa obsesivamente desde el recuerdo. Como se ha venido diciendo, en *Saúl ante Samuel* se puede apreciar la colisión entre la violencia mítica y la violencia divina, específicamente se ha tratado de entender la alusión del texto al mito bíblico (en el cual se plantea también esta colisión de violencias) y su yuxtaposición a un hecho histórico que haría la función de lo “real” desbaratador. La forma se ve afectada también como se estudiará a continuación.

### 2.1 La forma espacial y el método mítico

Regresando, es necesario mencionar que el método mítico que problematiza Benet en *Saúl ante Samuel* es una de las técnicas que caracteriza la forma espacial de la literatura moderna según la teoría de Joseph Frank (1991: 62). La forma espacial es una metáfora teórica que ayuda a comprender y relacionar escritores junto a artistas del siglo XX. Joseph Frank propone que la modernidad literaria invierte la estética de Lessing en el “Laocoonte”. Lessing rechazaba la espacialidad y defendía que la literatura siguiera la perceptiva clasicista basada en la aristotélica. Frente a la ordenación causal y secuencial de acontecimientos y la primacía del orden temporal, Frank explica que en la literatura moderna se pretende hacer colapsar el tiempo. Incluso establece una analogía con el arte moderno antirrepresentativo, el cual durante el cambio de siglo y las vanguardias pierde poco a poco la facultad de representar una escena que solía estar inserta en una secuencia de acontecimientos de un relato. En la literatura es mucho más difícil realizar este gesto a causa de que, a diferencia del arte que suele tomar su forma en el espacio, la literatura necesita del tiempo para poder desarrollarse (Frank, 1991: 61). Para abolir el tiempo Pound, Eliot y Joyce utilizan el método mítico que consiste en lo que Frank define así: “the clash of historical perspectives induced by the identification of modern figures and events with various historical or mythological prototypes” (62). Es un recurso que les permite crear un continuo histórico inexistente. Juntan el presente y el pasado de manera ahistórica (63).

Juan Benet impregna (como hemos visto) el acontecimiento de la guerra y las narraciones de la familia de tintes míticos. La repetición de la escena bíblica de *Saúl ante Samuel* encarnada en el hermano menor ante el primo Simón, por ejemplo, respondería a una concepción del tiempo histórico como de eterna repetición. Existe una clara pretensión en Juan Benet por acercarse al acontecimiento histórico (traumático) y convertirlo en transhistórico, tal vez un acto discutible en el discurso historiográfico pero no tanto en la creación literaria, la cual tiene más libertad y un campo propio. En la tercera parte se tratará este punto problemático.

## 2.2 Forma espacial y representación de la violencia

El uso de la forma espacial en *Saúl ante Samuel* no es solamente a nivel histórico sino también a nivel individual, en la línea del vaivén entre gran escala y detalle en el que opera generalmente. La eliminación del tiempo se da también en la rememoración del narrador y, por ende, la forma espacial causará consecuencias en el tipo de representación de la violencia, consecuencias evidentemente buscadas en la novela.

El estatus temporal en la narración es determinante en las escenas violentas. En *El aire de un crimen* la forma es temporal, únicamente el desorden que produce la intriga genérica podría acercar a la espacialidad la forma teniendo en cuenta la comparación (vista en la introducción) de Žižek entre la novela policial y la moderna. Se desordena la estructura de la novela policial a causa del “acto traumático” (2002: 90) pero después el detective la reconstruye. La novela se inicia con la aparición del cadáver y un reclamo narrativo, al lector se le está indicando que habrá una secuencia temporal, con escenas violentas de por medio, que terminará por explicar el inicio:

Una mañana de bronce apareció el cadáver de un hombre en la plaza de Bocentellas. Durante un par de días el suceso vino a incorporarse a la serie de extraños e inconexos acontecimientos que sucedieron aquel año desde la llegada del buen tiempo hasta mediado el otoño, cuando una precoz nevada [...] en aquellos dos días el hallazgo vino a suscitar, ni más ni menos, las mismas sospechas y levantar idénticas conjeturas que habían provocado durante un siglo (con un paréntesis durante la guerra civil) todos los cadáveres que el monte arrojara en verano [...] (Benet, 1984: 5).

En *El aire de un crimen* la forma es temporal y los sucesos enigmáticos, el contenido, se van sucediendo uno tras otro. El “desde la llegada del buen tiempo” y el “hasta mediado el otoño” inicial sitúa la narración de eventos en un orden temporal claro (o por esclarecerse). Incluso al final del primer capítulo la narración se compromete con el lector cuando establece la declaración de intenciones siguiente. El Capitán Medina espera un gran acto violento ya que se encuentra desazonado por la realidad que le envuelve:

Por eso no podía comprender que los pequeños y misteriosos actos de violencia se sucediesen sin otra razón de ser que su periódica continuidad, sin desembocar en un desastre de mayores proporciones que pusieran fin a tantos siglos de incuria, usura y resignación (14).

Un inicio así promete escenas violentas insertadas en un orden temporal secuencial y lo termina cumpliendo. Medina tiene su gran acto violento final que cierra toda la cadena de acontecimientos:

Medina soltó la mano de la silla, la metió en el bolsillo, sacó la pistola del 9 largo, apuntó con calma al pecho de Olvera y disparó. En la camisa de Olvera, más o menos a la altura del corazón, surgió una mancha circular, como de tinta (245).

Este tipo de acontecimientos y escenas que abundan en *El aire de un crimen* los llamaremos, irónicamente, “violencia estetizada”. Se trata de un modo de representar la violencia en acontecimientos simples y que no se vuelven a repetir ellos mismos en sí, salvo la propia estructura y el modo. Páginas antes se ha dado el asesinato del cadáver del inicio:

El rubio giró la cabeza para no verle. Amaro le metió la punta del cañón bajo la barbilla y el otro ladeó más la cabeza hasta tocar el hombro con su mentón. Amaro bajó la mano y el rubio volvió su cabeza para llevarla hacia su posición frontal, mirando a hurtadillas; entonces Amaro disparó; volvió a sonar el muelle y de la coronilla del rubio surgió un mechón de niño travieso, el pelo manchado de blanco y rojo (233).

Aunque estamos ante una situación totalmente distinta en el transcurso de los acontecimientos, existe la sensación por parte del lector de duplicado. En cierta medida, pero salvando distancias por la modernización en cuanto a los elementos de género de la

intriga detectivesca y la dimensión secular, podría ser perfectamente la estructura de la novela bizantina de aventuras: si el escritor quisiera podría amontonar más cadáveres, escenas brutales y tramas que resolvieran su aparición. Ese es el punto similar que tiene *El aire de un crimen* con los bestsellers de ficción criminal. La ironía estriba en que a pesar de ser crímenes y actos violentos explicados racionalmente a la perfección son presentados de manera estética. Es una violencia espectacularizada al servicio de entretener al lector que la contempla de manera desinteresada, estéticamente. Produce un placer estético porque la palabra es totalmente dependiente de lo visible, las escenas tratan de ajustarse miméticamente a la realidad y dar una impresión de totalidad. El lector abarca todo lo que está sucediendo, sigue los acontecimientos. En el momento en que no se representara (mediante la ilusión referencial) la totalidad y quedaran silencios o sombras, el lector se sentiría violentado porque se estaría incumpliendo el horizonte de expectativas. Esta situación provocaría el asomo de la incertidumbre y una imposibilidad de explicar de manera racional lo acontecido. Este modo que se da tanto en *Saúl ante Samuel* como en la literatura moderna, y que se tratará más adelante, se inmiscuye levemente en el modo de narrar de *El aire de un crimen* en el capítulo X. El “realismo” del “acto traumático” en la obra de Benet cumpliría con lo que Žižek afirma sobre la narración testimonial acerca de acontecimientos traumáticos:

Si la víctima fuese capaz de describir su dolorosa y humillante experiencia de manera clara, con todos los datos situados en orden consistente, su claridad nos haría sospechar de su veracidad (2009: 13).

Žižek se está refiriendo al relato de la víctima de una violación como ejemplo concreto. Es de nuestro interés ya que en *Saúl ante Samuel* existe una escena (ver p. 22 del trabajo para cita) en la que Simón presencia una violación y en su relato los datos son fragmentarios. Pero en *El aire de un crimen* el narrador omnisciente en tercera persona no le permite a Benet emplear una voz en primera persona afectada y ha de referir lo acontecido más claramente. Entramos en detalle ya que la comparación del modo de narrar la violencia de las dos escenas es esclarecedora. En el capítulo X, los dos reclusos fugados están escondidos en casa de Amaro y decide un recluso violar a su mujer:

La mujer contra la pared aún sostenía la sartén por el mango. Cuando se abalanzó sobre ella la sartén golpeó el sillar del esquinazo y Ventura la agarró por las



muñecas mientras el otro intentaba hurgarle en las faldas, contra sus piernas inmóviles (Benet, 1984: 87) [...] Pisó con la bota el brazo de la mujer que lanzó otro breve aullido y giró su cuerpo para quedar recostada de lado con los ojos inmóviles a un palmo del suelo, y descargó de arriba abajo un puñetazo sobre la cara del pequeño que cayó de culo (88).

Benet intenta agilizar la frase y arrojar ciertas sombras en la narración siendo poco específico en acciones concretas como con los propios actores de estas. El otro recluso la salva y como premio consigue acostarse con ella mientras el primero termina violando a una joven muda, escena elidida ya que se representa la otra acción. Benet, consciente de que está narrando y representando plenamente acontecimientos extremos, utiliza la metáfora de la relación sexual consentida para no representar la violación. La tensión metafórica surge a partir de que la mujer de Amaro quiera repetir y no se dé por satisfecha varias veces llegando a violentar e incomodar al recluso.

A pesar de estos pequeños gestos narrativos, la violencia cuando es representada en *El aire de un crimen* llena el espacio con un exceso de presencia que sería más cercano a la violencia explícita cinematográfica, salvando las distancias, que a la inconcreción propia de la literatura. Una curiosidad más es que existe una adaptación fílmica de *El aire de un crimen*. Si se compara el capítulo X con la secuencia de la película<sup>24</sup> se entiende mejor el modo de representar la violencia que está en juego. La película es más explícita y ofrece más elementos visuales que completan la imprecisión literaria. Si mediante la palabra Benet trataba de no ser totalmente gratuito y sugerir dejando un límite de sombra sobre la violencia que es descrita de manera fugaz, la secuencia fílmica difiere totalmente y no deja lugar a dudas: todo está ante el espectador. Si un lector no ha comprendido (a pesar de la claridad narrativa de *El aire de un crimen*) los acontecimientos descritos, siempre puede recurrir a la película donde lo visual ha tomado ya el plano y la ilusión referencial es plena.

En definitiva, la “violencia estetizada” es visual y plena, racional y motivada. La ironía (y contradicción) estribaría en que existiría una contemplación estética por parte del espectador (o lector) de este tipo de violencia. Es estetizada por la falta de función real en la trama más allá del papel que juega en la sucesión lógica y ordenada que establece el

---

<sup>24</sup> Isasi-Isasmendi, Antonio (1988): *El aire de un crimen*. España: Isasi PC / Televisió de Catalunya (TV3), 119 min. Secuencia comentada a partir del minuto 48.

detective racional al final de la historia. Es decir, no son crímenes sin motivo ya que existe una moral en el relato que dota de sentido y la violencia puede ser explicada y fundamental en este relato. Pero el lector, igualmente, no se ve afectado por ellos a causa del desinterés, la mirada pasiva, suscitada por el consumo del espectáculo visual de la escena violenta.

## 2.3 La estatización de la violencia

Sin embargo, la verdadera estetización de la violencia brutal se realiza durante las vanguardias y el modernismo literario como explica Joel Black en *The aesthetics of murder*:

The idea of a motiveless crime –or, more accurately, of an act that is regarded as a crime precisely because it lacks a motive, and that, by violating the fundamental law of cause-and-effect relations, becomes a crime against reason itself –is a modernist discovery (1991: 93).

El descubrimiento modernista es el de representar crímenes inmotivados. Black los llama “l’acte gratuit”. El primer ejemplo más notable de “l’acte gratuit” aparece en *Les Caves du Vatican* de André Gide pero también es central en *Crimen y castigo* de Dostoievski o *El extranjero* de Camus<sup>25</sup>. Se podría decir, retomando la distinción benjaminiana, que se deja de representar exclusivamente la violencia mítica, motivada y fundadora de sentido, para mostrar la violencia divina<sup>26</sup>. *Saúl ante Samuel* participa de esta plasmación de la violencia brutal, del crimen gratuito e inmotivado, sin explicación lógica, como demuestra un ejemplo determinante de la novela, que incluso la crítica especializada se ha visto desconcertada al enfrentarse y tratar de explicarlo. Es la escena de violencia más explícita que aparece en la novela. Han surgido diversas interpretaciones como que se trata del momento crucial en que

---

<sup>25</sup> Para más información existe el siguiente estudio específico en alemán sobre el tema:

RAETHER, Martin (1980): *Der acte gratuit. Revolte und Literatur. Hegel, Dostojewskij, Nietzsche, Gide, Sartre, Camus, Beckett*. Studia Romanica, 37, Winter: Heidelberg.

<sup>26</sup> La conexión entre “l’acte gratuit” y la violencia divina es vista, de otra forma, también por Hans Blumenberg en *Trabajo sobre el mito* cuando se refiere al papel de Zeus y la divinidad en su comentario acerca de Gide y *Le Prométhée mal enchaîné*:

Es la pura representación de la idea central de la estética de Gide, el *acte gratuit*, descendiente del concepto teológico de la gracia divina, infundada e inmerecible, que aquí es el principio estructural de lo grotesco (*sotie*), una continua demostración de oposición a toda pregunta por el motivo y por la «acción» [...]

Es la realización temprana de aquello que Gide, casi tres décadas más tarde, en *Los monederos falsos*, hará escribir a Edouard en su diario, como una sentencia del viejo La Pérouse: «Dieu se moque de moi. Il s’amuse. Je crois qu’il joue avec nous comme un chat avec une souris», pues, al fin y al cabo, esto significa que el aspecto externo del *acte gratuit* no es, estéticamente, aceptable porque moralmente no es soportable (2003: 664-665).

el hermano menor asesina al mayor (o sino a manos de un tercero mandado por la cuñada y él) o también que es un momento aislado de la guerra en el que se representa un acontecimiento bárbaro más que simboliza toda la lucha. Comienza con dos soldados que corren y se detienen a dormir para pasar la noche:

Decidieron turnarse y fue el más pequeño el primero en echarse a dormir [...] se incorporó antes de que éste le despertara, como habían convenido, una hora y media después; le ofreció el lecho y se dispuso a consumir su guardia acucillado junto a la puerta, con el capote sobre los hombros, observando el cielo estrellado y el borrón de la montaña, sin una luz, como una mancha de humedad; una media hora después y antes de que amaneciera –bastante antes de eso– extrajo del bolsillo del pantalón un pequeño revólver que había mantenido oculto y sin más que estirarse por el suelo descargó a quemarropa dos disparos en la nuca del otro que murió en el sueño, sin haber levantado los párpados; tan sólo la cabeza, en su reacción muscular al doble impacto, se replegó hacia atrás dócilmente, una instantánea sacudida agitó el cuerpo bajo el capote y la masa de sangre –algo así como el contenido de media botella de vino rota por su base– que contenía su cráneo se derramó por la paja y el embozo. Lo tapó con el capote y con el pie arrimó un poco de paja al charco y al cuerpo. Luego –y antes de que amaneciera– se echó de nuevo al camino, en dirección opuesta a la que había traído, de nuevo hacia el puerto (1993: 106-107).

Existen tres claves para interpretar este fragmento: “el más pequeño”, “en la nuca” y “hacia el puerto”. Más adelante en la narración, justo antes de la mención de Abel y Saúl por parte de la abuela, cuando le retrae al hermano pequeño que aproveche para regresar con la cuñada hace hincapié en la muerte del hermano y aparece un dato importante: “tu hermano con un tiro en la nuca caído vete a saber dónde” (132). El tiro en la nuca es una imagen que se repetirá más veces: se trata del asesinato contra el inerme (no deja de estar dormida la víctima en el momento). “El más pequeño” puede hacer referencia al hermano menor, aunque también puede ser un soldado cualquiera. Y el “puerto” al que regresa después el soldado asesino es el lugar desde donde huían ya que se encuentran las filas fascistas y los republicanos tratan de conquistarlo como páginas antes se explica:

La ofensiva republicana de primavera se había propuesto [...] desalojar al enemigo de las posiciones que había ocupado en el puerto el primer verano de hostilidades (102).

La interpretación queda muy abierta al no especificarse nada. Probablemente sea un hecho aislado de la guerra o incluso una escena violenta en la que participa uno de los dos hermanos, seguramente el mayor ya que regresaría después al bando fascista en el que lucha. No responde a ninguna lógica ya que no será resuelta por la narración, no existe un detective que investigará y esclarecerá quien es el culpable del asesinato. El mismo lector no sabe quiénes son los actores: no hay nombres propios, solo el detalle de “el más pequeño”. La indeterminación de la escena nos permite entenderlo como “l’acte gratuite” de *El extranjero* de Camus o el crimen puro, parecido al que utiliza Robbe-Grillet en su narrativa anti-detectivesca, como sugiere Black:

Pure murder is a thoroughly unmotivated, disinterested act, a supreme fiction that is only possible in the realm of art, and that sets off by contrast all the impurities and contradictions associated with human existence [...] Robbe-Grillet’s text consists quite simply of a detached narrator’s impersonal description of a woman’s murder. No reason is given for the slaying, which appears to be some kind of sacrifice [...] (Black, 1991: 92)

Técnicamente el modo de representar es el mismo y el efecto buscado en el lector es que se sienta un espectador del acto que lo contempla estéticamente sin la información y los intereses necesarios para establecer juicios de otro tipo como el moral. Es importante recalcar que la escena de Benet, aunque irracional y en apariencia inmotivada, está dentro de un conjunto que hemos ido tratando de delimitar y por esa razón tiene fuertes connotaciones. No es por lo tanto pura totalmente aunque consigue romper la lógica causa-efecto buscada por “l’acte gratuit”. La Guerra Civil Española sigue siendo el principal interés de la novela de Benet y la utilización de esta técnica representativa, a medio camino de la “violencia estetizada” y el crimen puro inmotivado, pretende ser significativa. El lector se ve afectado ante una situación que no comprende, pero desde la ficción se trata de transmitir una verdad de la Guerra Civil Española: el caos espacial y la violencia gratuita.

Este nuevo tipo de “violencia estética” que afecta al lector de manera más coherente a causa de su irracionalidad la denominaremos “violencia estática” a causa de la inversión deconstructivista que supone. Su representación es opaca y se aleja de la plenitud de las escenas de *El aire de un crimen*. Si la prosa que se utiliza es descriptiva y de un narrador en tercera persona omnipresente como en la escena anterior, se acerca a las escenas de

crímenes de la novela detectivesca. La salida que encuentra el autor es dejar los crímenes inmotivados y no resolverlos al final de la trama como sí acontecería en *El aire de un crimen*, donde las escenas de violencia tienen un fin en la lógica del relato. Es una técnica de la estatización de la violencia. Propiamente, estatizarla significa romper el orden temporal y secuencial en el que la “violencia estetizada” suele ingresar, dejando atrás el dinamismo marcado por el tiempo y volviéndose espacial. El espacio al estatizarse cobra relevancia primordial ya que, al quedar la violencia fuera del tiempo, se convierte en la principal fuerza en la representación. El espacio puede tomar la forma de un detalle insignificante e instantáneo que se convierte en recurrente durante la narración o en una gran panorámica inmutable por el paso del tiempo (como el relato mítico al que la novela aludiría).

Hay más maneras de lograr la estatización como, por ejemplo, convertir las escenas violentas que antes eran singulares y cognoscibles (consumidas durante la lectura voraz) en instantáneas que se repiten y a las que se accede reiteradamente mediante la memoria del narrador como se ha visto con la escena del fratricidio. Si antes el acontecimiento violento en sí se veía sustituido reiteradamente por otros diferentes mediante la misma forma de narración pero cambiando el contenido (el cual era transmitido plenamente y desechado por la historia), ahora la obsesión por un acontecimiento y las distintas perspectivas que se van acumulando acerca de él hacen que pierda su carácter total y pleno. Cada vez que se regrese a él para decir algo nuevo o verlo de otra forma indicará que en realidad nunca se podrá representar plenamente porque le faltará un fragmento que estará por venir en la próxima repetición como se verá también en el crimen central que es el fusilamiento del alcalde. La novela tiene un prólogo que sitúa la narración de los acontecimientos alrededor de un instante estatizado:

El lugar se podría haber llamado... ¿a qué seguir? Eso es lo de menos. No se llamó nunca de ninguna manera acaso porque sólo existió un instante, sin tiempo para el bautizo. De haber prologando su existencia se podría haber llamado Re...

[...] Pero aquel que lo viera una vez, en cambio, no lo olvidará nunca. No porque sea un lugar muy particular ni mucho menos, pues es lo más opuesto a un lugar muy particular, sino porque sin existir ocurrió una vez, y de una vez para siempre. No se prolongará, no tendrá historia, no tiene por qué aguardar mejores momentos. Es toda una ventaja. Apareció por un instante y todos sus caracteres se superpusieron sin

transcurso, con sus momentos y sus hechos, y aconteció incluso lo que no aconteció, para desaparecer todo en la misma estela (Benet, 1993: 7-8).

Es importante notar que el instante se encuentra fuera del tiempo y la historia, en una suerte de tiempo *puro* proustiano como lo entendería Frank. Desde el comienzo se indica que las narraciones que seguirán girarán en torno a este instante. Los relatos de Simón y la abuela son orales y van dirigidos siempre a una segunda persona (que parece ser el hermano menor). Estos relatos discurren y narran acontecimientos que se suceden pero vuelven al instante que es el eje principal.

## 2.4 Los límites de lo continuo

Aun así, ese eje no permanece inmóvil en la estructura. Si en *El aire de un crimen* es más sencillo que el lector otorgue una primacía central a un acontecimiento singular dentro del orden de acontecimientos, en *Saúl ante Samuel* el acontecimiento al haberse repetido y diseminado durante la escritura se convierte en móvil. Lo que tratamos de explicar se ajusta a la premisa del fragmento inicial de “El espacio literario” de Blanchot que señala la existencia de un centro móvil y descentrado:

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. El sentimiento de haberlo tocado puede muy bien no ser más que la ilusión de haberlo alcanzado (Blanchot, 1992: 4).

En la obra de Blanchot, por muy monolítica que pueda parecer como “El espacio literario”, aparece reiteradamente una reflexión sobre la discontinuidad y lo fragmentario, propiedades que atraviesan y conforman la literatura moderna. Aunque *Saúl ante Samuel* parezca no participar de lo fragmentario no es así ya que estamos ante un relato que lleva lo continuado al límite subvirtiéndolo. Las extensas frases y los movimientos en la rememoración de la narración hacen que las discontinuidades cobren una fuerza que, por ejemplo, en el realismo literario no se da. La violencia estática solo se podría dar en una narración caracterizada por

la fragmentariedad. El conflicto detenido (la violencia estática) definía, en otro contexto, las discontinuidades para el filósofo Adorno (2013: 26). La conjunción de instantes, los distintos conflictos detenidos, son descritas por primera vez en el prólogo de *Saúl ante Samuel*:

Todo está siempre –en el siempre inexistente– en el mismo sitio: la carrera de un niño que grita al tiempo que alza los brazos brotará de la descarga con que es abatido el alcalde del lugar y al tiempo que marcha hacia el frente un convoy de camiones [...] existió solamente en el fluir sin nombres de un soplo alelado [...] salido de una vez para siempre de su seno de la excrecencia espúrea sin historia de un niño y una descarga de fusiles concertados en la repetición (Benet, 1993: 8).

Además del fratricidio, la escena del fusilamiento del alcalde republicano que se escondía en la casa de la familia se convierte en un *leitmotiv* de importancia radical. La violencia estática se puede apreciar en la escena descrita: un instante en el que se agolpan diversos sucesos y que solamente se conectan por el espacio de proximidad. El tiempo es el de la “repetición”. El narrador relata el momento en que termina la guerra civil y se perpetra el asesinato del alcalde. El motivo que aduce son las ganas del otro bando de terminar con la República y la guerra, la cadena de venganza que desata la violencia:

El alcalde, el primero en arrostrar la furia de sus paisanos por su decisión de protegerla, recibiría en pago una descarga en el pecho, junto a sus muros; no tardaron una hora en encontrarlo –en la casa, en batín–, apremiados por liquidar en dos días las cuentas de cinco años de República y dos de asedio (143).

Antes de morir la abuela, el narrador explica que ella ha refugiado al nieto cuando asesinan al alcalde. La muerte de la abuela sigue a la del alcalde:

Entró en aquel cuarto para saludar a la abuela... y no salió de él sino a tirones ¿treinta meses después? De los mismos hombres que un día antes bajo aquellas tapias habían aplastado la frente del alcalde con una sola descarga (58).

[...] Por el contrario, el fin de la casa se abriría a la indiferencia y acaso el desvarío de un nieto (pegado a la ventana, se ocultó tras el librito al ver desfilar a Donato con doble correa y una pistola al cinto) que buscaría su refugio en la tercera planta sería su última razón de ser tras la descarga que abatió al alcalde en bata (152-153).

[...] El más joven cayó fulminado al primer timbrazo de la postguerra; el alcalde había caído ante la tapia llamándole a gritos que despertaron de su sopor a una anciana tan ida como para interpretar las voces como del más allá [...] Se levantó de su butacón y se metió en la cama para morir, ni siquiera para bien morir (235).

Estos fragmentos citados ejemplifican lo que entendemos como la limitación repetitiva del discurso continuo del narrador. La narración no se desarrolla progresando hacia un punto porque regresa reiteradamente a la instantánea de la violencia traumática y real que irrumpe. Para definir y caracterizar los recuerdos de instantes pasados del narrador en los que irrumpe la violencia estática vamos a establecer una analogía con las *anamnesias* de Roland Barthes por Roland Barthes. Las *anamnesias* configuran el centro fragmentario y móvil de la obra sobre sí mismo:

Llamo *anamnesia* a la acción –mezcla de goce y de esfuerzo– que ejecuta el sujeto para reencontrar, *sin agrandarla ni hacerla vibrar*, la tenuidad del recuerdo: es el haiku mismo (Barthes, 2004: 147).

Barthes equipara la *anamnesia* con el haiku, sobre el que teoriza en el seminario *La preparación de la novela*<sup>27</sup> y lo entiende como aquél que trata de captar instantáneamente la realidad pero de manera incompleta (2005: 124). La *anamnesia* sería el recuerdo de un instante fugaz, similar a la captación en el haiku, y su carácter fragmentario terminaría anunciando lo real. La escritura de las *anamnesias* en *Saúl ante Samuel* supone que los diversos narradores encadenen fragmentos continuamente y saturen el relato de aquello que no se puede conectar por definición ya que son instantes puros (fuera del tiempo). Las escenas rompen el orden temporal y las *anamnesias* violentas suponen un conflicto traumático para el narrador.

El colapso entre pasado y presente es propio de la elaboración de traumas en la narración según LaCapra (2005: 46). La memoria del narrador que trata de hacer presente lo ya ausente puede entenderse como una escritura acerca del trauma, una especie de realismo traumático<sup>28</sup> (LaCapra: 191). Esta forma del relato sería, al igual que el método mítico, indispensable para el estudio de la forma espacial utilizada en la novela de Benet. Las

---

<sup>27</sup> Ver pp. 59-140 de BARTHES, Roland (2005): *La preparación de la novela*. Madrid: Siglo XXI.

<sup>28</sup> En la tercera parte se estudiará más extensamente este punto que sirve provisionalmente de referencia para situar la reflexión.



*anamnesias* estarían distorsionadas en la narración, ya no solamente por el tiempo y la memoria sino además, por la experiencia traumática. Hay que tener siempre en cuenta que el narrador indefinido que explica en el inicio la situación presente de Simón indica que su memoria se encuentra “incompleta” como un “rompecabezas” (Benet, 1993: 16), es decir, fragmentada. La causa puede ser la violencia, que no deja de ser traumatizante según LaCapra (2016: 106). Asimismo, es una de las razones por las que el estilo realista traumático solamente puede representar la violencia del modo estatizado, que permite abolir el tiempo en *Saúl ante Samuel*, mientras que la violencia estetizada seguiría el orden temporal y dinámico del relato de *El aire de un crimen*.

Joseph Frank analiza dos métodos distintos de la literatura moderna para reemplazar lo temporal por lo espacial. Se ha comentado el método mítico de Joyce y Eliot con el que Benet toma distancias, pero participaría de forma problemática al hacer referencia a los mitos, y ahora se está tratando de mostrar como también, de manera distinta, se da un conflicto con el orden temporal como Frank atribuye en su análisis a la práctica de Proust:

To experience the passage of time, Proust has learned, it was necessary to rise above it and to grasp both past and present simultaneously in a moment of what he called “pure time”. But “pure time,” obviously, is not time at all- it is perception in a moment of time, that is to say, space. And, by the discontinuous presentation of character Proust forces the reader to juxtapose disparate images spatially, in a moment of time (Frank, 1991: 26-27).

El tiempo puro es el que pone en funcionamiento la forma espacial en Proust y Benet. Surge de la búsqueda del instante puro al que se regresa a partir del prólogo y durante el relato, de las *anamnesias* de la narración y de la repetición cíclica de escenas como el fusilamiento, el fratricidio o el telegrama:

(No saben disimular su enojo ante esa inoportuna e intrascendente intromisión del chico de los recados que interrumpe su conversación): «Lo han fusilado». No se dejaría arrastrar; no se dejó nunca y ni siquiera fue empujado por el telegrama que envió su padre a los pocos días de la revolución. No tenía necesidad de esa clase de órdenes porque estaba ordenado de antes o porque [...] para investirse de su incorruptible, satánica y matinal santidad; y para aceptar la custodia (Benet, 1993: 89).

Benet conecta en el relato el final de la guerra, el fusilamiento del alcalde, con el inicio, en el que le llega a Madrid un telegrama al hermano menor del padre que le dice que han detenido al hermano mayor los republicanos y le pide ayuda, y también con el fratricidio fatal en el que el hermano menor acepta “la custodia” de la cuñada. Se trata de tres escenas centrales pero que se descentran entre sí al yuxtaponerse. Separadas en el tiempo, se deberían suceder una tras otra secuencialmente pero al relatarse se encuentran desordenadas y aparecen juntas eliminando definitivamente el tiempo, convirtiéndose las tres en el mismo instante puro.

A propósito del último volumen de la *Recherche*, Frank explica que Proust constata su fascinación por las experiencias celestiales, aquellos momentos en que en el presente se inmiscuyen sensaciones físicas del pasado. Proust tendría la voluntad de capturar “a fragment of time in its pure state” de la siguiente manera: “to seize, isolate, immobilize for the duration of a lightning flash” (Frank, 1991: 23). El aislamiento y la inmovilización es lo que ocurre cuando la violencia se estatiza en la representación: queda fuera del tiempo y el orden secuencial.

El corpúsculo benetiano y la estampa, en lugar de la onda y la intriga, serían otra metáfora más para referirse al modo de narrar que intentamos explicar. Serían metáforas similares a la forma espacial que Proust utiliza cuando los personajes en lugar de evolucionar según el paso del tiempo de manera continua, se desarrollan a través de saltos y en puntos diferentes: “The reader is confronted with various snapshots of the characters motionless in a moment of vision taken at different stages in their lives” (Frank, 1991: 26). Benet hace lo mismo de manera radical ya que la onda y la intriga (el orden temporal necesario para que el lenguaje se convierta en narración) queda casi relegada a un segundo nivel. Los momentos de visión aparecen desordenados en el relato y el narrador es consciente de la confusión temporal. En un momento dado Simón reflexiona sobre la imposibilidad del presente:

Pues nada del ayer sirve para aquella parte del hoy que es ahora, ese ahora que ahora ya no es y que sólo cobra su ser en cuanto siente que lo ha perdido, en cuanto pierde su agitación y se incorpora y acoge a la inquieta pero inmóvil masa de tiempo estabilizado, la masa afótica y silenciosa de tiempo que subyace su animada superficie y de tanto en tanto envía una burbuja no tanto como muestra de lo que

encierra sino como dato de la presión con que lo retiene. Ah, sí, el mar, sus numerosas rayas, una vela. Un signo... la carrera de un niño que grita y la misma sombra de un olmo bajo la que se detuvo un alcalde conducido al paredón, agarrado por ambos brazos, y que le otorgó su último alivio, que sus verdugos también disfrutaron, bajo la que te cogí en brazos al sacarte de las entrañas del aire para convertirte en un convoy de veinte camiones militares... (Benet, 1993: 274).

El relato se acerca al monólogo interior en el momento en que retrueña en la consciencia el recuerdo del alcalde fusilado ya que la voz del discurso parece tener poco dominio sobre la dirección en la que se dirige. Acto seguido define el presente como la imagen que conjura la memoria: “el presente, la imagen imperfecta que nunca llega a formarse cabalmente en tu retina” (274). En el momento en que la voz del relato está sumergida en el recuerdo del pasado se queda estancada en una temporalidad que queda afuera. La memoria es “la huella de una huella”: “la reviviscencia de una impresión en los sentidos de otra primera impresión borrada en el alma” (398).

Frank explicaba que de esta manera Proust entendía la experiencia de la memoria y la imaginación que solo operaba en el pasado y carecía de inmediatez. Proust llegaría a la forma espacial desde una concepción concreta de la memoria y el tiempo. Como se ha visto, Frank explica que el narrador proustiano busca instantáneas en las vidas de los personajes que va yuxtaponiendo creando una continuidad de discontinuidades, más cercano al orden espacial que al temporal. En *Saúl ante Samuel* existe precisamente una reflexión del narrador similar que apunta a la propia construcción laberíntica de la novela y esclarece su propio proceder:

La desconocida trama de la vida puede ser desvelada sólo a la manera de esos itinerarios de los pasatiempos en que conocidos nada más el origen y la meta (el leñador y su cabaña al otro lado del bosque) separados por una maraña de obstáculos que forman el laberinto, cada trazo elemental se dibuja por exclusión de los caminos sin salida, ya que sólo éstos saltan a primera vista. Sin duda que hay veredas erróneas y muchas vueltas atrás, ante una barrera escondida tras unos cuantos zigzags, pero son los menos pues tan sólo el único enlace entre los dos terminales es lo intencionadamente disimulado. Las vacilaciones más intensas son las instantáneas porque la naturaleza del laberinto no permite visiones de grandes vuelos. Tal vez esas trayectorias rápidas y muy decididas (que la humanidad

contempla boquiabierto) sean las más ciegas o, mejor dicho, las más cortas de vista, quién sabe si porque no necesitan de la visión para orientarse; [...] Más bien escapan, dejando a sus contemporáneos enredados en el laberinto. ¿Y en qué medida el laberinto no está formado por una muchedumbre de contemporáneos, incapaces de seguirle y moverse a su misma velocidad, insensibles a los avisos que él advierte? Se oyó una descarga y salió corriendo (391-393).

Al final vuelve a irrumpir la descarga de fusiles en la consciencia del narrador que aparece en más lugares deteniendo la reflexión. Para construir un relato de la vida siguiendo el orden temporal secuencial clásico se ha de ir de un inicio a un final y encadenar los acontecimientos para que teleológicamente conecten los dos puntos de manera eficaz. El narrador expone la dificultad del sujeto para realizarlo a causa de la naturaleza laberíntica de la verdadera trama y los obstáculos que no llevan al final. Menciona “las instantáneas” que son, ni más ni menos, las que conforman la propia novela. Las instantáneas son las que desbaratan el camino directo desde el principio al final y convierten el propio texto en un laberinto de obstáculos. Es necesario subrayar que la metáfora temporal de la vida es substituida en esta reflexión por la metáfora espacial del laberinto.

## 2.5 El detalle, el caos espacial y el desorden temporal

En el anterior fragmento citado los límites del discurso continuo de la trama de la vida son los detalles e instantes: “Las vacilaciones más intensas son las instantáneas porque la naturaleza del laberinto no permite visiones de grandes vuelos”. Catelli defiende que la escritura de Benet va al detalle y los momentos familiares:

Mediante la ampliación de lo microscópico (la guerra en su territorio imaginario, Región), mediante prolongadas evocaciones tangenciales, mediante encapsuladas estampas familiares [...] Benet transformó su cuidadosa perspectiva militar respecto de la guerra civil en una estrategia de representación: indirecta, distanciada, interminable... (Catelli, 2015: 107)

Los acontecimientos de la vida familiar son escenas concretas, episodios momentáneos que se repiten de diversas maneras. En la narración realista o clásica estos episodios se concatenarían cronológicamente o, al menos, existiría un nexo a gran escala de sus vidas que los uniría. En cambio, en Benet el nexo se encuentra en un afuera que afecta intensamente el interior familiar: la guerra. En *Saúl ante Samuel* la representación de la

violencia es en realidad el problema de la representación de la guerra. Benet enlaza el destino trágico familiar (ficcional) a los acontecimientos históricos. Según Catelli, la propuesta de Benet es acercarse y representar la guerra como “ininteligible”, ya que es incomprensible desde el punto de vista de la estrategia militar (2015: 100). Catelli añade a continuación que a Benet no le interesan las razones, lo moral o lo político tras la guerra sino la contienda bélica en sí y su desarrollo. En *Herrumbrosas lanzas* es principalmente donde se trabaja más extensamente este punto. En *Saúl ante Samuel*, Catelli explica, se confina la guerra a la familia y se “tematiza lo pulsional del conflicto en un ámbito imaginario” (116). Lo que Catelli encuentra en *Herrumbrosas lanzas* es la representación de la guerra civil de una determinada manera: “un procedimiento extremo de acercamiento –al detalle o a la peripecia– o de alejamiento: hacia la Historia o su eco” (137). *Saúl ante Samuel* sigue también esta lógica:

Allí se unen el panorama en escala y el hecho aislado, el desarrollo concertado y la detención en la monstruosidad extendida, la crónica desapasionada y el ensimismado murmullo del trauma (101).

Cuando se dice que la violencia estática es representada espacialmente nos referimos también al caos espacial y al desorden temporal con que se trata la guerra. Es el vaivén de la escritura a gran escala del desarrollo militar a los retratos y miniaturas familiares, las instantáneas del conflicto detenido. Se trata de la confusión entre la guerra y lo personal, en el relato se utilizan metáforas bélicas para hablar de los conflictos familiares:

Se respiraba un ambiente tenso que con frecuencia desembocaba en la beligerancia, en escenas de gritos en habitaciones a las que yo no tenía acceso [...] Así que vuestro crecimiento fue para mí [refiriéndose a los hermanos] [...] como la llegada de un ejército de liberación del que lo que más se agradece, recuerda y regocija es ese primer contacto con las avanzadillas que rompen el cerco enemigo (179).

Es el llevar la historia a lo íntimo, el narrador lo constata cuando dice: “La guerra es también un yo” (65) o “la guerra ¿sería uno de tantos accidentes que jalonan las relaciones entre un padre y un hijo que no se aprecian?” (35). La técnica durante la novela es la irrupción de la narración bélica en la que se detalla la estrategia que se está siguiendo o la descripción de los acontecimientos. En algunos momentos violenta el discurso

extremadamente ya que desplaza el foco de atención cuando este se encuentra relatando una ensoñación que se materializa:

Eran disparos del 7.7 en tiro rasante, procedentes de seis piezas de artillería emplazadas en el puerto desde aquellos ya lejanos días de un inmemorial agosto o un sediento septiembre consumido en vacilaciones [como en innumerables ocasiones el tiempo del año es fronterizo e indeterminado]. Disparos en un principio demasiado largos que por encima del caserío cruzaban el cielo con su borbollante estela sonora, tanto más aguda cuanto más se aproximaba al objetivo como si el propio obús, espectador de su trayectoria, no pudiera reprimir su expectación ni el silbido de asombro y desencanto con un oh decreciente al contemplar la evanescencia de una meta que habiendo estado tan cerca de alcanzarse alejaba con el chasquido del ramaje segado en el vecino robledal [...] (énfasis nuestro, 43).

Hacia el final de la novela se vuelve a repetir la descripción de ese instante violento de la guerra pero esta vez contextualizado de otra manera y detenido en la descripción de los espacios en los que se está desarrollando la contienda. Se utilizan las mismas palabras en el mismo orden (como se ha subrayado) pero con pequeños cambios:

Durante cien horas se había prolongado la batalla en Entreforte, reducida por la distancia a un murmullo monótono más allá de la divisoria y un resplandor lineal nocturno semejante a un artificioso efecto de luz para destacar la silueta de la montaña. Pero no avanzaron un paso: un enemigo ubicuo e invisible, espontáneamente nacido detrás de cada peña, les clavó al terreno. Y nadie asomó por la carretera. Al tercer día empezaron a ser cañoneados desde una cota superior. Eran disparos del 7,7 [sic] en tiro rasante, procedentes de seis piezas de artillería emplazadas en el valle, disparos al principio demasiado largos que por encima del caserío cruzaron el cielo con su borbollante estela sonora para ir a desmochar las copas de un cercano robledal (énfasis nuestro, 336).

Lo que acontece una vez vuelve a revivir y queda anclado fuera del tiempo, estático. Otro recurso que permite al narrador hacer descripciones de estampas y corpúsculos es la aparición de comentarios acerca de fotografías. Se ha de recordar que la guerra civil fue la primera guerra en la historia cubierta por los medios de información haciendo uso de fotografías (Sontag, 2016: 25). Una primera écfrasis fotográfica se encuentra en la

descripción del espacio físico de un valle (el cual será el fondo de la supuesta fotografía) por donde pasa un río que es descrito de manera muy violenta:

Traicionado y arrinconado por su gemelo occidental, fosilizado en sus tortuosos y estrangulados meandros, los profundos cortados en la caliza y las calladas muestras de su pasada y violenta erosión [...] desde el aire el valle semeja un retorcido, corrugado, oxidado y podrido tubo de escape [...] impenetrable e improductivo, habitado tan sólo por las alimañas, no guarda ningún resto de habitación ni de intento de cultivo o beneficio y sus laderas por primera vez pasan a ocupar una tímida página en la historia del país como fondo de una fotografía de un grupo de milicianos que para sonreír –accionados por un único mecanismo para los dos efectos– tienen que levantar el puño (Benet, 1993: 49).

El río no aparece en la fotografía pero la forma de su descripción parece una metáfora de la contienda bélica que seguirá a continuación en la narración. Asimismo, existe el ejemplo de écfrasis de una fotografía que el primo Simón describe. En “La ilusión de écfrasis” Riffaterre defiende que la écfrasis tiene dos maneras para salvar el obstáculo de la imposible fusión entre texto y objeto comentado. La écfrasis puede realizar una narración del relato que antecede o sucede al instante que capta la imagen o hablar de las cualidades sensoriales (2000: 166). Estos dos movimientos entran en juego durante la écfrasis que realiza Simón cuando comenta una escena familiar en la que se preparan para tomar todos juntos una fotografía. No deja de ser parecido a la instantánea a la que se refiere Frank sobre la manera de narrar de Proust acerca de sus personajes: una estampa familiar. Es el día en que el hermano mayor presenta a su prometida a la familia y Simón comenta que ya había indicios que llevan al adulterio:

A su derecha se sentó tu padre que en la fotografía había de aparecer con el labio inferior un poco caído porque le habían dicho que sonriera y yo creo que ya no sabía hacerlo sin poner cara de alhelado y a su derecha, a su vez, se sentó su hermana menor con un gesto mucho más natural que el suyo [...] con la cabeza escorzada para mirar al operador [...] (en el espacio de tiempo, no antes, que necesitara el artista para reclamar inmovilidad y concentración de miradas sobre el objetivo, captado por el paso fugaz de una sospecha errante que quedaría materializada en la fotografía) se apartó un poco de su prometido cediéndole el brazo pero hurtando su hombro como para insinuar que nada tenía que ver con la súbita importancia que se

atribuía su futuro marido, que no lo había elegido por eso [...] y por si fuera poco desvió la mirada del objetivo hacia su derecha, hacia donde nos encontrábamos tú y yo, acaso para poner de manifiesto ya una incipiente simpatía hacia nosotros, ya la desviación de su atención hacia otra parte con la evidente intención de demostrar que nada le traía más sin cuidado que la solemnidad de aquel momento y su perduración en una cartulina [...] (Benet, 1993: 246-249).

Páginas después, Simón sigue describiendo fotografías e instantes inmortalizados en su memoria:

No lo sé pero me agrada pensar que con frecuencia el origen individual de una doctrina se remonta al simple espectáculo (la fotografía de color sepia de unos reclutas encaramados a la caña del cañón de la batería de costa donde han sido destinados, bonetes, bigotes y alpargatas), tanto más excitante y compulsivo cuanto menos espacio deja para la paz y la concordia (dos números que disfrutan de su ocio a la sombra del alpendre del cuartelillo, en una de las primeras mañanas ardientes del verano, siguen con el rabillo del ojo el paso de una cuadrilla de segadores salmantinos encabezada por dos carros) que de forma más apremiante apele al anhelo de restauración de la justicia, un sentimiento que residiendo en una no evolutiva a flor de piel parénquima no tiene por qué llevar el visto bueno de la razón para despertar y ponerse en marcha (las rodillas apretadas y los pechos fuera, se oprimía el vientre –la cara desencajada– y hundía la punta de sus codos sobre su sexo para aplastar el dolor, dos lágrimas detenidas en espera de las rezagadas) [...] (252)

Entre paréntesis tenemos las fotografías que terminan siendo sustituidas por imágenes que recuerda (se suceden un par más), en este caso el instante posterior a la violación de la muchacha por parte de Donato y el hermano mayor vista antes. De la écfrasis de la fotografía familiar y el relato de esa instantánea se pasa a la fotografía de guerra y finalmente a la cristalización de una imagen en la memoria (sin fotografía de por medio) de la violencia sufrida, representada estáticamente. En el relato se vuelven a repetir palabras ordenadas de forma similar.

Sobre la técnica narrativa de Benet de la estampa y el corpúsculo, la écfrasis de fotografías o las instantáneas existe una reciente tesis doctoral que se ha publicado en libro titulado



*Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet* de Stefania Imperiale<sup>29</sup>. Esta tesis defiende una postura similar a la que nos hemos acercado y desarrolla esta intuición extensamente. Su trabajo estudia las descripciones de las novelas de Benet como imágenes visuales y las relaciona con las teorías de Walter Benjamin y George Didi-Huberman sobre la interpretación de la historia. La clave consiste en poner en relación Juan Benet con Walter Benjamin y pensar sus descripciones como imágenes dialécticas ya que el tiempo se encuentra en conflicto dentro de ellas. Por ejemplo, la fotografía de la familia muestra el pasado pero también el futuro cuando describe la mirada de la mujer infiel, la decadencia existente y el desastre futuro (Imperiale, 2016: 173-174). La imagen de la joven violada se convierte también en dialéctica ya que es una escena traumática para Simón que significa la violencia originaria pero también el porvenir. Las imágenes dialécticas contienen el origen del trauma que se irá repitiendo: son una herida recurrente. A partir de ese momento toda sexualidad se volverá violenta para Simón ya que él mismo enmarca la narración de esa violación presenciada dentro de la siguiente explicación:

Mi trato con las mujeres que ha sido escaso, por no decir otra cosa (Benet, 1993: 201) [... se narra entonces la escena originaria del trauma que explica esta afirmación y Simón lo conecta con el adulterio y su relación con la mujer del hermano mayor] Sí, ha sido escaso y si antes de conocerla estuvo dominado por el horror a una escena y el temor al ridículo y el miedo a la ventura y el recelo hacia lo no probado y el respeto a [...] una cosa que incluso menospreciándola me atraía y subyugaba, después de conocerte a ti, a ella (203).

La violación de la joven hace que Simón asocie la sexualidad con la agresión hacia el otro. El adulterio de la cuñada y el hermano menor desembocan en su narración en el fratricidio. Simón se siente culpable ya que él también entra dentro de esa lógica retrospectivamente:

No me refiero a mí que, con toda probabilidad jugué un papel parecido al de la muchacha del arrabal [Simón admite su culpa por haber participado en el asesinato de manera indirecta con su silencio] (268).

---

<sup>29</sup> IMPERIALE, Stefania (2016): *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet*. Sevilla: Renacimiento.

Cuando ha muerto el hermano mayor y el menor desaparecido, la cuñada se acuesta con Simón y esa relación sexual es descrita por Simón violentamente a causa del trauma originario, su culpabilidad y la respuesta dialéctica:

Fue su primera respuesta al abandono, el voluntario endoso de su cuerpo a favor de un postor de segunda, sacudido por la resucitada violencia de un deseo retroactivo [...] «Si supieras –le había podido o querido decir– hasta qué punto desearía ahogarte cuando te abrazo, llegar a que se toquen mis uñas bajo tu carne cuando te araño y engullirte cuando te beso y abrirme en canal cuando te introduces en mi vagina; si supieras hasta qué punto el impulso de mi carne ha quedado reducido cuando alcanza mi piel, filtrado y absorbido por todas las entrañas que se interponen entre tu alma y la mía, a una fracción de aquella potencia asesina que atesoraba su orgasmo para la hora de la muerte, comprenderías que en el más recóndito santuario del amor arde la llama del desprecio.» (394-395).

Para terminar, hacia el final de la cuarta parte, Simón realiza unas reflexiones extrañas que pueden ser interpretadas a partir de esta teoría: la colisión entre violencia mítica (representada en la “violencia estetizada”) y violencia divina (estática) es la que produce la tensión de la narración y permite su desarrollo.

Acaso el ángel no es más que la arcaica e ingenua representación de un hecho subliminal, de un acontecimiento que no registra el reloj: el universo en pleno no fluye de continuo e intermitentemente suspende su expansión introduciendo intervalos de vacío de los que no queda constancia alguna. Los relojes –se dice– detienen su movimiento cuando se comete el asesinato. Quién sabe si sólo dice para sus adentros: «Vaya» (351).

El asesinato detendría el tiempo, la intermitencia sería la propiedad de la violencia estática y el modo de representar fragmentario y cíclico. Por otro lado, a continuación Simón añade: “¿El destino? –that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. «El destino es la palabra», y el orden la tragedia” (351). La violencia mítica representada con la estetización, es decir, la concatenación mediante la intriga de acontecimientos es lo que realiza el orden de la tragedia. La colisión de violencias viene unas páginas más adelante cuando alude a un cuadro del que pone en marcha una écfrasis:

Al igual que ese óleo de tema bíblico que acontece sobre un paisaje feudal [...] poblado de criaturas instantáneamente eternizadas en el futuro por el orden trágico que las imantará, antes de comprender el fraude de un tiempo al que han confiado sus ideas, sus ahorros y sus energías para ser invertidos en el reino levantado contra sus leyes, y con los que sufragará subrepticamente la lucha contra una razón ansiosa de alcanzarle y fundar la utopía donde puestas en vigor sus órdenes y leyes y no siendo necesaria ninguna más, cesará en su actividad para morir abrazada a ese tiempo al que ama, odia y no podrá dominar hasta que el reloj detenga sus manecillas (354).

Por un lado, en el orden temporal, aquello que ha quedado fijado en el espacio (en el óleo) y ha sido eternizado se verá violentado por la tragedia del tiempo. Por otro lado, la violencia mítica que busca teleológicamente establecer la ley siempre será interrumpida por la divina, el acontecimiento de la muerte (el reloj detiene sus manecillas).

La combinación teórica que se ha ido explicando y ejemplificando, tal vez, sirva para ayudar a interpretar la oscuridad de algunos pasajes de la novela. Se ha trasladado la oposición teórica sobre la violencia propuesta por Benjamin al modo de representación de la narración, un método interpretativo que parece justificar la propia novela. El hecho de que exista bibliografía crítica especializada en interpretar la obra de Benet a través de Benjamin fundamenta la existencia de la posibilidad de un diálogo dentro de este marco, como el trabajo de Imperiale sobre el papel de lo visual de la palabra. En este caso se ha trabajado la estatización del referente y su plasmación verbal en los acontecimientos violentos de la novela. Pero el diálogo con Benjamin no se detiene aquí ya que en el momento de preguntar por la función y el sentido de estos modos de representación surgen alusiones necesarias a textos fundamentales del filósofo alemán que retomaremos en la tercera parte.

### 3. EL DESASTRE INFINITO: SOBRE LA HISTORIA TRAUMATIZADA

¿Te das cuenta de que, al igual que esos oscuros párrafos que sólo se entregan su contenido tras repetidas lecturas y sólo se leen realmente si no se han comprendido, siempre estamos viviendo lo que ya hemos vivido y en cada instante no nos queda más que nuestra pasada experiencia? (Benet, 1993: 84)

El narrador en *Saúl ante Samuel* realiza esta pregunta retórica que parece referirse autorreferencialmente a la propia novela y a la vez a la memoria regresiva de la narración. Es una constatación más de la forma espacial y la estatización del instante temporal. Además, se añade la negación de la experiencia inmediata del presente causada por la mediación que ejerce el pasado sobre el ahora. La acumulación de experiencias pasadas origina un presente que tendría el efecto de una repetición para el sujeto. Los narradores de *Saúl ante Samuel* tienen una relación conflictiva con la memoria del pasado y la experiencia. Esta sería la principal causa de la forma espacial y el problema con el orden temporal dentro de la novela. La pregunta retórica que abre esta parte del trabajo es un indicio claro del problema fundamental con el que la narración se enfrenta: un trauma que no ha sido elaborado. En la primera y la segunda parte se han desarrollado dos maneras de articular la forma espacial y poner en suspenso la temporalidad en la narración. La novela parece conducir a la imposibilidad de distinguir entre pasado y presente como muestra la compulsión a la repetición de la rememoración de instantes estáticos o la confusión entre el pasado mítico y la realidad desgarrada. Por poner un ejemplo, la experiencia de Simón de presenciar como observador la violación de la joven convierte ese momento pasado en un trauma que regresa más tarde, en el presente del relato haciendo “implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática”. Se trata del “acting out” (LaCapra, 2005: 46). LaCapra defiende que existe un sentimiento melancólico que impide a las víctimas (o cercanos que empatizarían con ellas) desprenderse del trauma (46-47). El primo Simón, que empatiza con la joven, después de relatar la escena afirma que sufría de melancolía:

A mi edad, la propia melancolía acostumbra a cerrar y colmatar los huecos de la juventud con un cemento tan bueno o mejor que el de una experiencia satisfecha (Benet, 1993: 203).

Simón sufre de una melancolía perpetua y un duelo imposible, “las rentas de un dolor deben hacerlo soportable a la larga” (16), durante toda la novela.

### 3.1 La melancolía de Simón

Antes que nada, es necesario aquí delimitar los narradores y su relación con el relato. Por un lado está el narrador indefinido, es la voz que habla al lector cuando este no está seguro de quien relata. Cuando sí que se dan las indicaciones solamente pueden ser dos voces: la de la abuela y la de Simón. Al inicio de la novela toma voz el narrador indefinido que introduce el personaje de Simón y cuenta al lector que se encuentra en una espera perpetua de la llegada del hermano menor, ausentado después de la guerra civil. Simón cree vislumbrar la figura del hermano menor y dice el narrador:

Así vino a reparar en aquella figura que en apariencia correspondía por entero al hueco que otrora había dedicado tanto desvelo; nunca otra figura humana –más allá de la hiedra que cubría por completo la tapia del jardín y había llegado a invadir la cuneta del carretera– podría encajar en aquel sector del fragmentado, inconcluso, no inventariado, sin duda incompleto e irreconstruible rompecabezas de una memoria ya desbaratada por los juegos de verano (15-16).

“La memoria ya desbaratada” de Simón, según nuestra hipótesis, sería la consecuencia del trauma. Se correspondería con la memoria traumática que explica LaCapra:

El trauma es una experiencia demoledora que distorsiona la memoria en el sentido «ordinario» y puede hacerla particularmente vulnerable y falible al informar de los acontecimientos. Lo que se ha denominado memoria traumática se refiere a los síntomas de las experiencias traumáticas, como pesadillas, retrospecciones, reacciones de sobresalto y conducta compulsiva (LaCapra, 2016: 78).

La memoria traumática se encuentra anclada en el pasado reviviéndolo pero sin resolverlo. La situación del hermano menor es desconocida: podría estar muerto. Pero para Simón se encuentra ausente (no presente) y constituye un “hueco” que la figura vislumbrada parece poder sustituir. La ausencia del hermano no es solamente física (su cuerpo, su presencia) ni afectiva, es también una ausencia del relato y lo cognoscible. Su ausencia, simbólicamente,

implica que Simón no pueda resolver sus experiencias traumáticas de la guerra y la pérdida del hermano mayor muerto. Esa es la razón que Simón piense en preguntarle continuamente:

¿Por ventura le vas a preguntar qué ha sido de él todos estos años? ¿Dónde ha vivido? ¿Cómo? ¿Si se casó? ¿Si al fin encontró el gato? ¿Quién disparó sobre su hermano? (17).

Es como si el hermano menor pudiera convertirse en la figura del detective, la razón, que resuelve y reconstruye el relato en *El aire de un crimen*, la narración clásica de intriga, dándole sentido y orden secuencial. Pero el hermano menor está ausente y el propio narrador parece seguir la teoría psicoanalítica ya que el limbo no deja de ser la abortación de la elaboración del pasado en la que reincide Simón. Se resiste a dar sentido y clausurar el pasado:

Sólo en la clausura encontrarás las razones para que una voluntad, enclaustrada por cuanto te rodea desde hace veinte años, se abra paso –a través del inmutable espectáculo que ofrece tu ventana– hacia el perpetuo limbo de tu inocencia, donde si no alcanzas a pasear con los fantasmas ni a dialogar con los desaparecidos al menos logras día tras día desentenderte de los vivos. Has invertido las cosas, sí, y si con ello has logrado quedarte a medio camino entre ambos mundos ¿para qué vas a abrir? (17).

La melancolía en la que Simón está inmerso no le permite afrontar el duelo y la pérdida que se ha convertido ahora en ausencia. Simón no deja de apartarse de la realidad (se encuentra entre dos mundos y desatendiendo a los vivos). Esa es una de las distinciones fundamentales que Freud detalla en su ensayo sobre “Duelo y melancolía”<sup>30</sup>. Realizar el duelo para Freud supone afrontar la realidad de que “el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo” mientras que la melancolía implica una “pérdida” de “naturaleza más ideal” (Freud, 1997: 2092). El sentimiento melancólico:

---

<sup>30</sup> FREUD, Sigmund (1997): “Duelo y melancolía” en Obras completas. Tomo 6. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2091-2100.

Desautoriza cualquier forma de clausura conceptual o narrativa, y también puede generar resistencia a cualquier fuerza que se le oponga, por ejemplo, las fuerzas que intervienen en el duelo (LaCapra, 2005: 46-47).

La ausencia traumática no solamente es por la desaparición del hermano sino porque implica un vacío en el relato de Simón que queda no clausurado y le obliga a regresar reiteradamente. Simón se culpa por no clausurarlo pero sigue en la misma actitud, persiste en recaer continuamente. Un ejemplo de actuación compulsiva es la de abrir la ventana e ir en la búsqueda de quien se acerca a la casa como si fuera el hermano:

Ya había ocurrido antes; había ocurrido numerosas veces aunque no recordara ninguna porque la impresión, emparejada a una experiencia anterior pero carente de la total coincidencia con el monotipo registrado en la memoria, de tal manera se diluye en la expectación no dejando tras sí más que la estela de la duda sobre las removidas aguas del olvido que poco a poco se irá borrando en la agitada pero imperturbable y uniforme masa líquida que constituye el pasado; un hecho cualquiera remite a otro perdido, sin que sus claves sirvan para averiguarlo sino tan sólo, a través de un inquietante parentesco, sospechar la enorme masa oculta de toda experiencia que por debajo del campo visible de la conciencia se enlaza con lo muerto (Benet, 1993: 14).

El narrador caracteriza a Simón como atrapado en la compulsión repetitiva y así se mostrará cuando aparezca su voz en la narración. Asimismo, su narración tiene dificultades para transmitir la experiencia del pasado. “Un hecho cualquiera remite a otro perdido” es como la huella de la huella o la sucesión de relatos incapaces de acceder al verdadero pasado. Beatriz Sarlo se pregunta por la posibilidad de transmitir en la forma del relato las experiencias del pasado y señala una “contradicción entre la fijeza de la puesta en discurso y la movilidad de lo vivido” (Sarlo, 2005: 27). Esta dificultad del lenguaje discursivo al acercarse al referente aparece aquí mediante la metáfora de la “uniforme masa líquida”. La masa líquida es la movilidad de lo vivido y también tiene una “enorme masa oculta de toda experiencia” que la puesta en discurso, la narración, siempre conlleva.

Aquí aparece un movimiento fundamental de la reflexión: lo oculto de la experiencia, aquello ausentado o el hueco, es en realidad “lo muerto”. Es decir, tal vez sea la

constatación de que la pérdida se convierte en ausencia de acuerdo a la definición de LaCapra:

Cuando la pérdida se convierte en ausencia (o se codifica en una retórica indiscriminadamente general sobre la ausencia), se llega a un punto muerto de melancolía perpetua, duelo imposible e interminable aporía, en el que cualquier proceso de elaboración del pasado y sus pérdidas queda forcluido o abortado prematuramente (LaCapra, 2005: 68).

La pérdida, para LaCapra, es histórica y específica. Supone muertes y acontecimientos violentos (70). Mientras que la ausencia es transhistórica ya que no es un acontecimiento. El duelo imposible de Simón y su naturaleza melancólica reside en la confusión que establece entre ausencia y pérdida ya que es incapaz de elaborar el trauma y concluirlo, aceptar lo perdido y diferenciarlo de lo ausente.

Juan Benet en todo momento liga el acontecimiento de la Guerra Civil Española con el destino familiar, a la traición y el incesto. El primo Simón dice en un momento: “Tal vez la verdadera guerra sea eso: el aprovechamiento del conflicto nacional para la solución o el mejor disimulo del propio” (216). En la novela de Benet existe la concepción de la guerra como un hecho que va más allá de la Historia y afecta a las vidas individuales interrumpiendo la experiencia, el ámbito privado más íntimo. La guerra implica el fin de la experiencia y su transmisión como concibe en su ensayo sobre “El narrador” Benjamin<sup>31</sup>.

En un principio, Benjamin señala que todo soldado que participó en la Primera Guerra Mundial, una experiencia que en teoría en su época debía ser vivida como algo totalmente sublime, al regresar ha sido incapaz de explicar lo vivido. Benjamin asevera que en su contexto está aconteciendo el fin del arte de narrar (2008: 64) y el de la transmisión de la experiencia. Para Benjamin la experiencia es fuente de todo narrador (61) y cuando se narra se ésta estableciendo una comunicación en la que alguien transmite un “consejo [...] entretejido en la materia de la vida que se vive, es sabiduría” (64). El consejo, es decir, una utilidad, una moraleja, una indicación práctica o una regla de vida es lo que constituye la narración en un verbo transitivo ya que pretende comunicar algo. La sabiduría, la verdad y

---

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter (2008): *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Lekov*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.



la experiencia del relato se ven dificultadas en su elaboración y transmisión por el extremo acontecimiento violento de la guerra. Benjamin pronostica en su ensayo, hasta cierto punto, la crisis de la transitividad de la narración. Como ya se ha mencionado, LaCapra en *Escribir el trauma, escribir la historia* relee a White y Barthes para proponer una solución al pronóstico de Benjamin que hemos delimitado. Para LaCapra si la escritura, la narración, no puede ser transitiva ni intransitiva (en este contexto) se ha de acercar entonces a la voz media, una posición intermedia: “correspondiente a lo indecible e inasequible, o a la ambivalencia radical de las posiciones netamente definidas” (2005: 44). La voz media se caracterizaría por la afectación del narrador y, por esa razón, es una propuesta que entiende que la experiencia y lo que se relata están íntimamente ligados. Sarlo también encuentra esta conexión en “El narrador” de Benjamin, en el que concibe que existe una perspectiva:

Pesimista, sino melancólica, porque lo que se ha ausentado no es simplemente el relato de lo vivido, sino la experiencia misma como suceso comprensible: lo que sucedió en la gran guerra probaría la relación inseparable de experiencia y relato, por una parte; y también que llamamos experiencia a lo que puede ser puesto en relato, algo vivido que no sólo se padece sino que se transmite (Sarlo, 2005: 31).

La ausencia de la experiencia narrable es lo indecible e inasequible que lleva a la confusión con la pérdida por causa del shock de Benjamin, es decir, el trauma. LaCapra diferenciaría entre lo que sería escribir acerca del trauma, propio del discurso historiográfico, y escribir el trauma, metáfora que aludiría a la manera que tiene la literatura de tratar de expresar lo inexpresable y su tensa relación con la “ideología totalitaria del referente” (Barthes, 2009: 30). La literatura moderna revelaría verdades ocultas (“la enorme masa oculta de toda experiencia” de Benet) y se alejaría de la mimesis representativa, de la escritura referencial exclusivamente transitiva, para acercarse a la propuesta de un “realismo traumático que de algún modo trate de dar cabida, afectiva y cognitivamente, a las experiencias límites que implican un trauma” (LaCapra, 2005: 49). La voz media de Barthes, cercana a la escritura intransitiva, sería la que puede representar la experiencia moderna afectada por la guerra. Por ello las narraciones literarias que se acercan a la experiencia ausentada suelen ser despersonalizadas y abstractas como en algunos momentos *Saúl ante Samuel*<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> LaCapra desarrolla el ejemplo literario de Beckett y de Blanchot en p. 71.

Hacer presente la experiencia pasada en la que ha habido pérdidas supone elaborar el trauma que pone resistencias y obstáculos en el relato. Esta visión traumatizada de lo acontecido y melancólica es compartida, en cierto modo, por los otros narradores de la novela constituyendo una visión conjunta desesperada. Sus reflexiones, a partir de un hecho histórico, acaban desembocando en una concepción transhistórica melancólica en la que no existe esperanza y optimismo de mejora. En lo compulsivo “el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta” (LaCapra, 2005: 46). La abuela, como se ha dicho, hace el papel de Sibila. Trata de predecir el futuro pero para ello regresa constantemente al pasado y al desastre. La carta que saca de la baraja para el hermano menor es aquella que se menciona en el prólogo:

Tenía que ser el siete de espadas: el holocausto de los poderes públicos [...] parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto. El deseo de destruir no solamente haciendo uso de los medios materiales y de las armas, sino también por el espíritu; de aniquilar otras ideas, frustrar otras aspiraciones y condenar otros paraísos. De luchar, de vencer, principio primero de una especie creada en el antagonismo, en la lucha entre el genético orden combativo y el instinto de paz y conservación. Realizaciones efímeras. Rencillas familiares (58-59).

Paralelamente a lo que dice la abuela se establece un montaje significativo: el narrador indefinido relata una escena de parálisis de la acción bélica a causa de que un camión no sale del barro obstruyendo la circulación de los demás vehículos. El augurio de la abuela es desazonador por la repetición cíclica de la historia y la concepción de la violencia como fundadora de la “especie”:

No podréis rehuir la derrota. Si, seréis derrotados, y en cierto modo para siempre. Era un siete de espadas invertido. Un deseo de destrucción que no se limitará a los medios materiales sino que recurrirá a todo lo que esté a su alcance, sus ideas, su propia vida [...] ¡El poder temporal! ¡Nuestras posesiones! Ten en cuenta que para los que está cortados bajo nuestro patrón la paz no puede existir porque no hay satisfacción posible en cuanto una sola persona se desentienda de nosotros (Benet, 1993: 119-120).

Las cartas auguran una destrucción que irá más allá. Después ilustra su concepción problemática que existe entre individuo y sociedad: el conflicto de intereses llevará siempre a la violencia. La idea de violencia fundacional y mítica del ser humano no deja de resonar en las palabras de la abuela. Es del mismo calibre que cuando augura un determinismo lineal y hereditario:

Es posible que la razón progrese pero que no cambia de camino y pensaremos siempre como lo hicieron nuestros predecesores (109).

Su reflexión continúa y cuando parece que quiere dejar atrás el fatalismo “también un día se desvanece el fantasma de la desdicha” no existe optimismo al respecto:

Y todo queda como es, una epicena, insípida y átona combinación premortuoria que recobra su insana cordura sin destino ni felicidad ni cambio ni horror en cuanto se observa como es y no a través de ese cristalino lenguaje que lo descompone en bandas de tan distinta coloración (121).

Más adelante, sigue con una profecía que recuerda a “Isaías” (5:20): “¡Ay de los que al mal llaman bien, y al bien mal; que de la luz hacen tinieblas, y de las tinieblas luz” (*Sagrada Biblia*: 894). El intertexto mítico sigue incidiendo en la novela, en este pasaje en concreto se profetiza que la violencia divina caerá sobre aquellos que confundan el bien y el mal. En este caso, la abuela profetiza que la confusión y el caos seguirán reinando:

Había por consiguiente recibido el anuncio de una nueva catástrofe, aportado por ese caballero que en la evolución sólo ve la salida del caos; un defensor del orden, naturalmente, un heraldo de la futura armonía, un adelantado de esa sociedad más justa que se avecina, un bastardo. Pero no temas: lo que parece bueno será malo y viceversa puesto que lo bueno y lo malo se funden en el cuerpo de un gusano.

### 3.2 El trauma histórico y el trauma estructural

Comienzan a perfilarse así dos desordenes distintos en los narradores que originarían una narración traumática y melancólica (o pesimista) diferente. La distinción radicaría en el origen del trauma: si es histórico o estructural. Por un lado, en la narración del primo Simón

se encuentra la conversión de la pérdida en ausencia, ya sea de la experiencia narrable o del hermano menor, y la constatación de un trauma, o shock de la guerra civil, originando un estado melancólico perpetuo que impide la clausura. Se trata de un trauma histórico. Pero por otro lado, en la abuela estamos ante una inversión:

La conversión de la ausencia en pérdida dio origen al relato cristiano y al edípico (la Caída y el asesinato fundacional) [...] cuando se entiende como pérdida, la divinidad se oculta o muere; se la pierde por obra de un pecado (LaCapra, 2005: 72).

Para la abuela la guerra civil no supone un shock ya que ella se encuentra desde hace tiempo recluida en una habitación, totalmente ciega, y poseída por un discurso que culpabiliza a los demás por el pecado original. Su problema es distinto ya que es de tipo religioso y espiritual, es un trauma estructural. Como se ha visto en la primera parte del trabajo, la abuela recrimina el pecado del incesto al hermano menor y hace alusiones a la expulsión del paraíso como a otros relatos bíblicos. La colisión entre violencia mítica y divina, las referencias bíblicas, apuntan a una violencia fundacional que originaría la pérdida. La ausencia sería algo que nunca ha estado presente pero al entenderse como pérdida implica una sucesión de acontecimientos encadenados que podrían restituir lo perdido y convertirlo en ganancia. Ese es el objetivo de las narraciones teleológicas que buscan restituir una ausencia divina en una unidad plena más allá, como en el caso de la religión, o el de recomponer una comunidad escindida, en política. A estas narraciones teleológicas alude el título y las referencias que se encuentran durante la novela contraponiéndoles el trauma histórico de la guerra civil, el relato de Simón melancólico y que descrea en una posible conclusión utópica que cierre la herida. Ese es el propósito de la obra abierta y la apertura del sentido que caracteriza *Saúl ante Samuel*. Aun así, hace falta preguntarse hasta qué punto se sacraliza el trauma y la guerra civil al hacer uso del método mítico e incluir la voz de la abuela. Según LaCapra la sacralización de la experiencia traumática lleva a su sublimación, lo cual puede ser en cierta medida muy problemático (2016: 87). Catelli defiende que “la frase, en Benet, contiene lo sagrado” (2015: 68) ya que en la secularización de la modernidad se sustituye la divinidad por lo estético sagrado. ¿Para qué estetizar tanto y sublimar una obra literaria sobre un acontecimiento histórico? Tal vez la respuesta sea porque se quiere rendir cuentas de la complejidad del acontecimiento y la propia experiencia.

La yuxtaposición de la voz de Simón es fundamental ya que su problema es estar atrapado en un acontecimiento histórico y poder acercarse a él. Debe seguir reconstruyendo el relato porque siente que está incompleto, de ahí su melancolía y el trauma histórico que, en cierta medida, comparte con Juan Benet a causa de la posmemoria literaria y ficcional como reconstrucción del hijo de un desaparecido en la guerra. La pérdida de ambos hace que tengan una ausencia inevitable en sus relatos. El shock de la guerra barre la posibilidad de un relato ordenado y completo:

Para entonces un tumulto de hechos violentos y pasajeros –que en su día no constituyen historia, antes al contrario han sido engendrados en la matriz del olvido– ha borrado todos los nombres y datos en la rigurosa economía del desastre (Benet, 1993: 73-74).

El tumulto de acontecimientos dispersos al que alude el narrador en el fragmento es también la acumulación de detalles, instantes y *anamnesias* de las que se satura la novela. Cuando se afirma que el “realismo traumático”, que LaCapra menciona, es propio de *Saúl ante Samuel* y la literatura moderna se está pensando también en la saturación de detalles insignificantes propios de la narrativa realista como entiende Barthes en “El efecto de realidad”<sup>33</sup> a partir del ejemplo de *Madame Bovary*. Barthes explica que el “lujo de la narración” (2009: 212) que suponen las descripciones realistas que anotan y enumeran no cumplen otra función narrativa que decir “*nosotros somos lo real*” (220). La literatura realista no se rige por la verosimilitud sino por la ilusión referencial (219-220). LaCapra también estudia la literatura de Flaubert en la que en su estilo indirecto libre percibe una forma cercana a la voz media barthesiana que podría ser el modo de escritura del trauma. Después de todo, se ha mencionado en la introducción que Flaubert, junto a Joyce y otros escritores de la modernidad, inventaron la poética del *coupe en largeur*, la inclusión del detalle más insignificante de la vida en la narración sin otro propósito que ese mismo. Auerbach en su libro *Mimesis*<sup>34</sup> también hace hincapié en la importancia central de los detalles en *Madame Bovary* cuando analiza el fragmento de la cena entre Emma y Charles e infiere de él que su función es presentar la insatisfacción de Emma (Auerbach, 2014: 454). Auerbach anota que los detalles insignificantes que se van siguiendo en la escena (el asco de Emma por la

---

<sup>33</sup> BARTHES, Roland (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

<sup>34</sup> AUERBACH, Erich (2014): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE.

comida, etc.) tienen una función: “la novela es la descripción de una existencia humana sin perspectivas, y nuestro párrafo no es sino una parte de la misma, que contiene, sin embargo, la totalidad” (459). El *coupe en largeur* es la manera en como la modernidad lleva al extremo el detalle del realismo decimonónico. Además, el “detalle insignificante” ya no solamente hace la función narrativa de Barthes de convertirse en lo real sino que, para Sarlo, es lo que le da una “verdad íntima” al relato: “el efecto de verdad” (Sarlo, 2005: 70). Según Sarlo, la acumulación de detalles es una característica indispensable de toda narración testimonial y es lo específico lo que conecta con la intimidad de la experiencia del sujeto. La fragmentariedad del detalle pertenecería a la “experiencia mutilada” (72). No deja de ser evidente, entonces, que el “realismo traumático” funciona a base del caos de detalles, del “tumulto de hechos violentos y pasajeros” del anterior fragmento citado de la novela.

Catelli observa que el trauma posible personal de Benet puede afectar de manera íntima a su escritura:

De ese lapso transcurrido entre la muerte del padre y el conocimiento de esa muerte [la madre de Benet le ocultó la muerte del padre durante largo tiempo] puede surgir también una analogía con la tendencia de Benet hacia la digresión, la temporalidad extendida, el rebajamiento o la mitificación del conflicto, su querencia por el acento de lo legendario o en desmedro de lo histórico (Catelli, 2015: 75).

Los desvíos y las digresiones se convierten en una técnica central en la narración ya que es la forma extensa y lenta de evidenciar que lo acontecido tuvo lugar y fue real (Sarlo, 2005: 73). Si en el prólogo de la novela en dos páginas se resume una serie de instantes e imágenes, *topos*, es porque durante la extensa narración que constituye la novela se irán repitiendo en forma de *tropos* del trauma, de *traumatropismos*: “crecimiento o curvatura peculiar de un organismo [...] resultante de una herida” (LaCapra, 2016: 77).

La melancolía del primo Simón, además de a gran escala, se puede observar inmediatamente en afirmaciones del tipo: “Todo desastre engendra una secuela de remedios que no servirán de nada en el siguiente envite” (239) o “¿vale la pena pararse a pensar en

serio en un destino que no sea trágico<sup>35</sup>?” (258). La convicción del narrador Simón que para que todo siga igual se ha de paralizar tiene sus raíces en la memoria obsesiva en lo atávico. También dice:

Una vez desencadenado el afán de daño ya sólo con daño se puede colmar y desde el mal no hay retroceso posible. El mal, si es que existe, es el que más decorosamente lucha por su subsistencia (232).

### 3.3 El progreso hacia la ruina

Parece que Benet participe de la concepción melancólica y transhistórica que expone Sebald en *Sobre la historia natural de la destrucción*<sup>36</sup>. La historia es como una catástrofe infinita en que la ruina artificial se va acumulando y es a donde se dirige la naturaleza y sus ciclos terminalmente (LaCapra, 2016b: 206). Sebald en su conferencia habla de la devastación provocada por la aviación de los aliados en la Segunda Guerra Mundial mediante los bombardeos aéreos sobre ciudades y civiles alemanes. Le interesa el poco tratamiento que se ha dado del hecho en los estudios históricos y la literatura, por esa razón comenta una serie de escritores que sí lo han tratado. Sebald destaca *El ángel callaba* de Böll, una “melancólica novela sobre las ruinas” (Sebald, 2015: 55) o la obra de Alexander Kluge que le hace rechazar “el Principio de Esperanza” por “la planificada forma de destrucción” (73) en la guerra. A la conclusión que llega finalmente es:

---

<sup>35</sup> Se podría poner en relación la concepción de destino y tragedia que va haciendo aparición en la novela de Benet con Benjamin. Es más, en varios momentos el narrador piensa sobre la relación entre “Carácter y destino” que “van paulatinamente verificándose y coincidiendo con la progresiva soledad y el individuo empieza a cobrar, padecer o gozar esa simbiosis cuando uno tras otro se producen [...]” (Benet, 1993: 38). La abuela, que hace de Sibila, predice el futuro a partir del carácter de los hermanos y los detalles que se van dando en su narración sobre los personajes. De igual manera, Benjamin tiene un ensayo dedicado al tema titulado “Destino y carácter” (Benjamin, 2007: 175-182) en el que al inicio dice:

Se suele ver al destino y al carácter como causalmente conectados, e incluso se dice que el carácter es una de las causas del destino. A la base de lo cual se encuentra esta idea: si conociéramos todos los detalles propios del carácter de una persona [...] podríamos decir exactamente qué le va a pasar a ese carácter (175).

Esta concepción lleva a la adivinación o la conexión de las vidas con las cartas (como realizaría la abuela en la novela) y Benjamin explica que de forma inherente el destino asume siempre una culpa originaria. Benjamin cree que esta conexión entre ambos términos debe ser separada porque son dos ámbitos distintos: el carácter pertenece a la ética mientras que el destino a lo religioso (177). En este sentido, se podría argumentar que la relación entre destino, tragedia y carácter como aparece en la narración de la abuela estaría fundamentada en el trauma estructural de la pérdida originaria.

<sup>36</sup> SEBALD, Winfried Georg (2015): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

Y sin embargo también en él, el más ilustrado de todos los escritores, se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado, y que, incorregibles, seguiremos avanzando por senderos trillados que vagamente guardan relación con las antiguas conexiones viarias. La mirada de Kluge a su destruida ciudad natal, a pesar de toda la constancia intelectual, es también la mirada horrorizada del ángel de la Historia, del que Walter Benjamin ha dicho que, con sus ojos muy abiertos, ve «una sola catástrofe, que incesantemente acumula escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos y unir lo destrozado. Pero desde el Paraíso sopla una tormenta que se ha enredado en sus alas con tanta fuerza que el ángel no puede cerrarlas ya. Esa tormenta lo empuja incesantemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el montón de escombros que tiene delante crece hasta el cielo. Esa tormenta es lo que llamamos progreso» (76).

Sebald sigue la tesis sobre la filosofía de la historia de Benjamin en que se comenta el *Angelus Novus* de Klee. Sebald yuxtapone fotografías de ciudades alemanas destruidas y reconstruidas, como Frankfurt (18), y con este pensamiento concluye que el ciclo volverá a comenzar.

La función del concepto de decadencia y la proliferación de la ruina en la obra de Benjamin sirve como contrapunto para desenmascarar una noción de progreso hegemónica que no sería consciente de sus propias grietas y se habría asentado con el pensamiento ilustrado. En *Calle de dirección única*<sup>37</sup>, por ejemplo, Benjamin muestra una serie de objetos que son vistos como ruina bajo el título de “Antigüedades”:

Torso. Tan sólo quien pudiera contemplar su pasado cual directo producto de la coacción y la necesidad acertará a sacarle un gran partido en cualquier presente. En el mejor de los casos lo que uno ha vivido es comparable a una hermosa estatua que, al ser transportada, ha ido perdiendo uno a uno sus miembros, y que ahora es tan sólo el valioso bloque en el que tienes que esculpir tu futuro como imagen (Benjamin, 2014: 50).

Se puede interpretar que Benjamin está realizando una analogía metafórica entre el torso y la Historia. La memoria histórica es una necesidad para actuar consecuentemente en el

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter (2014): *Calle de dirección única*. Madrid: Abada editores.



presente y no repetir errores del pasado. Pero no se trata de una historia que va en progreso ya que la estatua no se ha ido embelleciendo con el paso del tiempo, volviéndose más compleja técnicamente y ornamentándose sino todo lo contrario. El tiempo hace que se destruya, pero esa destrucción, esa ruina en la que se convierte, es lo que permite recordar y actuar para un futuro mejor. En última instancia se puede apreciar aquí ese tono utópico y mesiánico que suele atribuir la crítica al pensamiento de Benjamin. Pero también la melancolía que acompaña a los objetos alegóricos, el torso es un fragmento de la totalidad ausente a la que estaría apuntando su materialidad. Juan Benet participa de esta concepción, principalmente por la narración de unos acontecimientos durante la guerra civil obsesionados por la repetición continua y cíclica de instantes del desastre y violentos. Por ejemplo:

No debían tener prisa ni el menor deseo de ahorrar munición, como si seguros de cobrar la presa más que nada disfrutaran con sus ensayos de puntería para centrar el fuego sobre el caserío tras haberlo rodeado de un circo de devastación; los árboles se hallaban segados y podados de cuajo, el ramaje en el suelo, las cercas abatidas, los prados mudados de color y teñidos de la negra sustancia del humus surgido de los profundos embudos, todo el orden rural desbaratado de un golpe por la torpe mano de la guerra, con el mismo desdén (y con parecidos medios) con que décadas después será de nuevo destruido por la fingida mano de la paz y el progreso (Benet, 1993: 44).

Este es el ejemplo melancólico más radical en la novela ya que la paz y el progreso son igual de destructivos que la guerra: la tala de los bosques y la edificación de urbanidades es asemejada a la destrucción bélica. Es como cuando uno de los dos hermanos imbuido por un determinismo fatal y pesimismo dice:

¿Y qué importancia puede tener cualquiera de los órdenes en lucha frente al principio superior que los engendra e incoa para enfrentarlos? Pues ninguno prevalecerá, sábelo desde ahora; ningún sistema vence siempre porque nuestro universo –desde lo más grande hasta lo más chico– descansa y tiene su mejor apoyo en la decadencia (314).

El recorrido de lecturas de Benet es probable que sea otro. Sin embargo, nuestra hipótesis es que existe un punto de encuentro con Benjamin en tanto que la cara oculta del progreso es

la decadencia y la ruina<sup>38</sup> dispersa como se puede apreciar en “Recuerdos de viajes” de *Calle de dirección única* cuando habla del Castillo de Heidelberg y ve la belleza en su destrucción:

Las ruinas que se elevan hacia el cielo pueden verse dos veces más hermosas en los días claros, cuando la mirada se encuentra con las nubes, en sus ventanas o en sus partes superiores. La destrucción refuerza la perennidad de estas ruinas, mediante el efímero espectáculo que se crea en el cielo (Benjamin, 2014: 57).

El final de la novela de Benet participa de esta lógica de ver belleza en la destrucción: se narra la aniquilación del bando republicano. Durante las últimas páginas se acumulan cadáveres y asesinatos:

Todos tuvieron que sufrir el acoso de la aviación y en alguna vaguada, detrás de una cerca o en los despejados bosques de enebros, volvieron a empuñar sus armas. Pero apenas volvieron a disparar; tan sólo unos pocos balazos para matarse entre sí. Una última noche la hizo en un aprisco, bajo un carro caído falto de una rueda. En la choza un soldado había encontrado, apenas cubierto con paja, una manta y un poco tierra salpicada de excrementos de cabra, un cadáver semidesnudo en el último estado de descomposición; un muerto que no correspondía al hombre que fue, emasculado por la intemperie y elevado a una glorias asexual, para siempre aureolado con un nombre que tras escapar a la pudrición un instante antes de morir, había volado más allá de la mentira y fuera del alcance de cualquier deseo, en el limbo afótico de los malogrados [...] (Benjamin, 1993: 402-403).

Es el modo de representar de la violencia estática que se ha explicado antes. Las instantáneas o *anamnesias*, como la del cadáver que sería una pérdida humana y su experiencia, harían una función análoga a los objetos alegóricos benjaminianos, como el torso que sería la ruina fragmentaria de una totalidad ausentada.

Benet lleva lo histórico a lo transhistórico como demuestran las reiteradas reflexiones sobre la tragedia y el desastre que se repite en la historia:

---

<sup>38</sup> Es necesario retomar aquí la entrevista de Juan Benet para *El País* citada en p.1: “En Saúl ante Samuel [...] está [...] el cuerpo de mis opiniones sobre la historia de este país, sobre el futuro, sobre la ruina”.

Exige perentorias consumaciones y nada le es más fácil que encomendar la ejecutoria a actos de aparente intrascendencia que una vez realizados van precipitando inexorablemente la caída. Por eso la tragedia es –y será– el triunfo del impulso sobre la previsión y por eso rara vez un mal anticipado alcanzará la catástrofe (Benet, 1993: 317).

En la novela, Simón defiende que lo natural es la violencia, lo racional es la lucha, mientras que el progreso y la paz son imposibles, una idea muy pesimista:

No comprendo cómo puede haber quien crea que este mundo se rige por una razón; no comprendo cómo puede prevalecer tan iluminada ceguera; cuando hay en pugna tantas razones como hombres (pues toda unanimidad se disipa en lo que llaman progreso) la única resultante que puedo concebir es el desvarío de una especie esclavizada por la individualidad; y nada sería más irracional que una paz racional: lo único racional es la lucha (158).

Otro ejemplo paradigmático es cuando el primo Simón, en medio de un encuentro que se produce entre los hermanos al inicio de la contienda bélica, dice sobre la guerra y la violencia mítica fundadora de la ley que instaurará una figura después:

La lucha es contagiosa pero al final la victoria debe coronar una figura social, cualquiera que sea, para relegar de nuevo al ostracismo las componentes individuales del conflicto en espera de un nuevo despertar. Una memoria pretersocial las conservará –a pesar de que en apariencia ningún corazón las alberga ni se halla dispuesto al menor sacrificio por defenderlas- y aun no contando con ningún adicto mantendrá vivo ese credo revanchista que anima la savia psíquica de toda guerra y al ser independiente de cualquiera de ellas siempre prevalecerá (313).

Es decir, volverá a comenzar el ciclo, el desastre regresará, la cadena de venganzas no se parará gracias a “sacrificios” como el fusilamiento del alcalde que busca poner fin a la guerra. La violencia mítica desencadenará más violencia del mismo tipo.

## CONCLUSIONES

La violencia desatada a partir de la Guerra Civil Española, un acontecimiento histórico, afecta profundamente las novelas de Juan Benet en las que tiene un papel central. El método comparatístico entre *El aire de un crimen* con *Saúl ante Samuel* del que se ha partido ha permitido abrir una perspectiva entre dos tipos de narraciones bastante distantes entre ellas y delimitarlas mejor. Se ha esclarecido por oposición el tipo de violencia y su representación literaria que en ambas funciona de acuerdo al género literario o la función narrativa. Se trata del “realismo detectivesco” ante el “realismo traumático”: el desorden formal en uno es clausurado finalmente, mientras que en el otro el trauma no se puede cerrar y persiste en sus regresiones infinitas constituyendo una obra abierta.

Principalmente, el *coupe en largeur* y la poética de la forma expresiva explicadas en la introducción han sido el tema recurrente durante el trabajo y se han visto constatadas en el estudio de *Saúl ante Samuel* en contraposición a *El aire de un crimen*. El *coupe en largeur* de la memoria del narrador en *Saúl ante Samuel* es un rebasamiento de la forma que supone una provocación para el lector hasta el punto de desconcertarlo, la consecuencia es que no se cierra la trama por el trauma. Al contrario que en *El aire de un crimen* donde parece que el encaje de todos los detalles persigue un “telos” racional.

El *coupe en largeur* choca con el método mítico: es la colisión entre violencia divina textual, las digresiones por ejemplo, y el orden de la violencia mítica de *El aire de un crimen* o, en este caso, el mito de Saúl que no responde a las correspondencias porque el *coupe en largeur* las desborda y hace que la interpretación cobre movimiento. Se ha podido observar así como el estudio realizado en la primera parte del trabajo sobre el desbordamiento mítico conecta con el detalle testimonial mencionado en la tercera. La segunda parte no deja de ser un nexo de unión ya que se especifica cómo se representan las instantáneas de violencia que se convertirán en detalles acumulativos.

Específicamente, la primera parte se inicia con un fragmento explícito donde se hace alusión a Abel y Saúl y se menciona que la falta del hermano menor es la de querer retornar, lo cíclico se aúna aquí con el deseo de recuperar lo perdido. Se conecta de esta manera el trauma histórico y el transhistórico con la proximidad de las dos voces afectadas por ambos.

La función del título y el método mítico es conectar violencia mítica y violencia divina que Benjamin opone. La mítica es la que impone la referencia bíblica sobre la novela de Benet porque racionalizaría el relato, pero la narración se escapa ya que el trauma histórico no permite ser racionalizado y clausurado. Es el “realismo traumático”, la violencia divina textual que a nivel formal se representaría en escenas, en el propio texto y su estructuración enfrentándose a la ordenación y el sentido.

*Saúl ante Samuel* a partir de la estampa y la instantánea alude a un relato en el que precisamente las dos violencias de Benjamin hacen colisión también. La relación se encuentra en los sacrificios y su connotación bíblica en un contexto secular de violencia gratuita imperante. La pretensión final, como se piensa en la tercera parte del trabajo, es una idea de trauma estructural pesimista, refiriéndose a la violencia de los orígenes fundacional que no desaparece y persiste. En la primera parte se ha visto una crítica a la fe en la modernidad y el progreso, los meta-relatos modernos, mediante la inclusión del sacrificio post-secular en la guerra civil. De esta forma se muestra que la violencia mítica, ya sea en tribus mediante sacrificio a divinidades o en guerras en pos de la utopía social, el desenlace es el desastre y la ruina. La novela pone en relación la Guerra Civil Española con el mito de Saúl creando una continuidad temporal inexistente que conlleva una concepción cíclica. El mito conduce al crimen fundacional (en este caso el holocausto no aceptado por la divinidad de Saúl) y a una concepción pesimista de la historia. Se podría interpretar a partir de esta conexión que la violencia gratuita y el desastre se encuentran en los orígenes de la historia que terminaría regresando cíclicamente a este punto en el que se encontraría atrapada.

La teoría de la forma espacial, de la segunda parte, permite pensar el método mítico pero también el modo de representar: las instantáneas y *anamnesias*, la violencia estática que irrumpe en ellas. Los dos modos de representar la violencia que se han distinguido se basan en la repetición dentro de la novela. Sin embargo, la “violencia estetizada” repite su estructura y forma, que no cambia, pero su contenido es siempre otro y el mismo. En la estática su repetición es por su inmovilismo, al permanecer en el tiempo se repite el mismo contenido pero con variaciones respecto los detalles. La estetizada se repite más tarde en el tiempo. La diferenciación que más llama la atención son los motivos del crimen: en la estetizada acaban siendo claros al final en oposición a la estática que si en un inicio parecen comprensibles, a medida que se extiende se hace más extraña. Se deja de representar la violencia mítica para mostrar la divina inmotivada.

La inversión teórica planteada ha sido productiva ya que ha permitido entender mejor la forma y la representación utilizada junto a sus consecuencias en la lectura. La violencia representada plenamente y enmarcada en un orden secuencial, que termina transmitiendo un sentido o moral, puede ser desechada por el lector ya que no produce un efecto de distanciamiento sino de familiaridad. El extrañamiento de la “violencia estática”, inmotivada a veces como la escena de los dos soldados que se detienen a dormir o con tantas razones que desconciertan (la muerte del hermano mayor), produce un efecto mayor en el lector, su forma espacial es la clave ya que contraria los preceptos clásicos del arte.

La “violencia estática” se caracteriza por la fragmentariedad y la discontinuidad temporal de la forma espacial de *Saúl ante Samuel*. Se han comparado las instantáneas de la rememoración del narrador con las *anamnesias* de *Roland Barthes por Roland Barthes*, descritas por Barthes como fragmentos de una totalidad inabarcable. Las *anamnesias* surgirían a partir del trauma del narrador, sus lagunas mentales y su compulsión repetitiva. La forma espacial de Frank no solo se podría apreciar en la novela como se ha estudiado a lo largo de la primera parte y se ha indicado en la segunda, sino que conecta con la última parte del trabajo en la que la memoria fragmentada y las *anamnesias* son consecuencia del trauma histórico ya que se abole el tiempo suspendiéndolo y regresando. El relato y la memoria no son eficaces, no han de crear un inicio que conduzca a un final ordenadamente sino que, como la vida, se constituye en un laberinto, como indica una reflexión meta-literaria propia de la novela que explicita Simón. La violencia estática confiere a la narración el detalle que la acerca más al “realismo traumático” de LaCapra que al “realismo detectivesco”.

Una de las conclusiones más importantes es que en *Saúl ante Samuel* representar la violencia es preguntarse por cómo representar la guerra civil. La estampa familiar fotográfica y su ecfrasis, o la forma corpuscular, son indicios que conducen a la *espacialización* de la forma. Son las imágenes dialécticas que proponen un futuro desastroso entrando en consonancia con la concepción de la historia propuesta en la tercera parte del trabajo. Son explicitaciones de la melancolía traumática el hecho de que Simón mire fotografías del pasado y hable de un futuro vacío.

Finalmente, las dos formas de articular lo espacial en contra de la temporalidad según Frank se han analizado y se puede pensar su función a partir de la teoría del trauma de LaCapra: la

colisión de la violencia mítica y la divina (a nivel de las referencias bíblicas) y la estatizada y estática responden a un trauma transhistórico (violencia originaria, pérdida de la divinidad) e histórico (shock de la guerra civil, ausencia y pérdida de los hermanos). Simón debería pasar por el duelo (en términos freudianos), aceptar que un objeto amado ha dejado de existir y que el relato no podrá clausurarse, pero se ancla en la melancolía y en la obsesión por una pérdida que se confunde con la ausencia. La guerra afecta la experiencia de la familia y la transmisión que realizan en la narración. Se conjugan la voz de Simón y la de la abuela para ironizar sobre la sacralización y sublimación de la guerra civil, la cual no es un acontecimiento más dentro de la cadena originada en la violencia fundacional mítica, la expulsión del paraíso y su pérdida, el pecado original y su repetición constituyente de la esencia humana. No obstante, con la yuxtaposición el trauma histórico subyuga al mítico y fundacional, implica una violencia divina y gratuita que desbarata la ley mítica porque carece de una explicación plausible. La melancolía surge de la voz de la abuela que se equivoca porque la falta no llegará a ser subsumida en el más allá ya que el primo Simón sufre el infierno en el presente, sigue indagando el sentido de lo ocurrido en el recuerdo, las *anamnesias* fragmentarias de lo acontecido.

El *coupe en largeur*, la inclusión de detalles y el caos de *anamnesias* desestabiliza cualquier explicación teleológica porque la narración es un laberinto lleno de espirales regresivas. El progreso va dejando detrás de sí montañas de destrucción y ruinas, no existe un paraíso perdido restituible y Benet termina describiendo de la misma forma el final de la guerra civil. Hay que recordar que en la posguerra, donde sitúa otras novelas –entre ellas *El aire de un crimen*–: “todos los cadáveres<sup>39</sup>” siguen siendo arrojados por el monte. El desastre y el crimen no parecen tener un final en ambas novelas, solo que en una se presenta de manera más compleja y con grandes implicaciones formales, artísticas y reflexivas como se ha mostrado a lo largo del trabajo.

---

<sup>39</sup> Ver p. 28 del trabajo para cita completa.

## BIBLIOGRAFÍA

*Sagrada Biblia*. Trad. Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga (1970). Madrid: Editorial Católica.

AGAMBEN, Giorgio (2009): *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.

ARENDT, Hannah (2006): *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.

AUERBACH, Erich (2014): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE.

BARTHES, Roland (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

-(2005): *La preparación de la novela*. Madrid: Siglo XXI.

-(2004): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós.

BENET, Juan (1997): *Cartografía personal*. Valladolid: Cuatro.

-(1997b): “Prólogo a El Ulises de James Joyce de Stuart Gilbert” en García Tortosa, Francisco y Raúl de Toro Santos, Antonio (eds.): *Joyce en España. IV Encuentros de la Asociación Española James Joyce (A Coruña, 1993)*. A Coruña: Universidade. Servizo de publicacións, vol. II, pp. 139-152. Descargable en PDF: <http://hdl.handle.net/2183/9277>

-(1993): *Saúl ante Samuel*. Madrid: Santillana, Alfaguara.

-(1984): *El aire de un crimen*. Barcelona: Planeta, Seix Barral.

-(1979): “Onda y corpúsculo en el Quijote” en *La movióla de Eurípides y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1981. pp. 77-114.



BENJAMIN, Walter (2014): *Calle de dirección única*. Madrid: Abada editores.

-(2011): *Crítica de la violencia*. Madrid: Diario Público.

-(2010): “El origen del ‘*Trauerspiel*’ alemán” en *Obras libro I/vol.1*. Abada editores, pp. 217-459.

-(2008): *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Lekov*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

-(2007): “Destino y carácter” en *Obras libro II/vol.1*. Abada editores, pp. 175-182.

BENSON, Ken (1989): “El motivo de la guerra en el discurso narrativo de Juan Benet” en *Asociación Internacional Hispanistas. Actas X*. pp. 1681-1690.

-(2001): “La memoria en ruinas: narrativa, memoria y olvido en la postguerra española según la cosmovisión de Juan Benet” en *Anales, Nueva Época* 3/4, pp. 21-56. Suecia: Instituto Iberoamericano, Universidad de Göteborg.

-(2004): *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Amsterdam-New York: Rodopi.

BLACK, Joel (1991): *The Aesthetics of Murder: A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

BLANCHOT, Maurice (2015): *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta.

-(1992): *El espacio literario*. Paidós.

-(1970): *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila Editores.

BLUMENBERG, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós Ibérica.

CARRERA, Miguel (2009): “La imagen del laberinto en las novelas regionatas de Juan Benet” en *Amaltea. Revista de mitocrítica*. Madrid: Universidad Complutense, vol.1, pp. 23-41. Descargable en PDF:

<https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0909110023A>

CARUTH, Cathy (ed.) (1995): *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

-(1996): *Unclaimed experience. Trauma, narrative, and History*. The John Hopkins University Press.

CATELLI, Nora (2015): *Juan Benet. Guerra y literatura*. Madrid: Libros de la resistencia.

CONTE, Rafael (1972): *Lenguaje y violencia: introducción a la nueva novela hispanoamericana*. Madrid: Al-Borak.

DERRIDA, Jacques (2010): *Fuerza de ley. El «fundamento místico de la autoridad»*. Madrid: Tecnos.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015): *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DORFMAN, Ariel (1970): *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Universitaria.

ECO, Umberto (2011): *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Debolsillo.

-(1992): *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

ELIOT, Thomas Stearn (1975): *Selected prose of T.S. Eliot. Edited by Frank Kermode*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich Farrar, Straus and Giroux.

FRANK, Joseph (1991): *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press.

FREUD, Sigmund (1997): “Duelo y melancolía” en *Obras completas. Tomo 6*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2091-2100.

GIRARD, René (2016): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

GUELBENZU, José María (2004): *Juan Benet: Saúl ante Samuel*. Artículo online. URL: [www.revistadelibros.com/articulos/juan-benet-saul-ante-samuel](http://www.revistadelibros.com/articulos/juan-benet-saul-ante-samuel)

IMPERIALE, Stefania (2016): *Contar por imágenes: la narrativa de Juan Benet*. Sevilla: Renacimiento.

KRACAUER, Siegfried (2001): *Le roman policier*. Paris: Payot.

LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

-(2016): *La historia y sus límites. Humano, animal, violencia*. Barcelona: Bellaterra.

-(2016b): *Historia, literatura, teoría crítica*. Barcelona: Bellaterra.

MARGENOT III, John B. (2010): *Semblanza crítica: Juan Benet*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Descargable en PDF: [www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w9g6](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6w9g6)

MONEGAL, Antonio (2007): *Política y (po)ética de las imágenes de la guerra*. Barcelona: Paidós.

PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.

RANCIÈRE, Jacques (2011): *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

RIFFATERRE, Michael (2000): “La ilusión de écfrasis”. En MONEGAL, Antonio (Ed.) *Literatura y pintura* (pp.161-183). Madrid: Arco/libros.

SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SEBALD, Winfried Georg (2015): *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

SOBEJANO, Gonzalo (1986): “Saúl ante Samuel, historia de un fratricidio”, en M. VERNON, Kathleen (ed.): *Juan Benet. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, pp. 158-187.

SONTAG, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

WHITE, Hayden (1992): “Historical Emplotment and the Story of Truth”, en Friedlander, Saul (ed.): *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 37-53.

ŽIŽEK, Slavoj (2009): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica.

-(2002): *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.